A COMÉDIA DE ARISTÓFANES NA FASE DE TRANSIÇÃO

GREICE FERREIRA DRUMOND KIBUUKA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Orientadora: Professora Doutora Nely Maria Pessanha.

Rio de Janeiro
Março de 2010

Kibuuka, Greice Ferreira Drumond.
A comédia de Aristófanes na fase de transição/Greice Ferreira Drumond. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010.
x. 151f.: il.; 31 cm.
Orientadora: Nely Maria Pessanha
Tese (doutorado) – UFRJ/FL/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2010.
Referências Bibliográficas: f. 142-151.
1.Comédia Grega 2. Aristófanes 3. *Assembleia de Mulheres* 4. *Pluto*
I. Pessanha, Nely Maria. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. III. Título.

A COMÉDIA DE ARISTÓFANES NA FASE DE TRANSIÇÃO

Greice Ferreira Drumond Kibuuka
Orientadora: Professora Doutora Nely Maria Pessanha

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Rio de Janeiro, 18 de março de 2010.

Examinada por:

____

Presidente, Professora Doutora Nely Maria Pessanha – UFRJ/PPGLC

____

Professor Doutor Auto Lyra Teixeira – UFRJ/PPGLC

____

Professora Doutora Carlinda Fragale Pate Nuñez - UERJ

____

Professora Doutora Jane Kelly de Oliveira – UEM

____

Professora Doutora Silvia Costa Damasceno – UFF

____

Professor Doutor Henrique Fortuna Cairus – UFRJ/PPGLC (suplente)

____

Professor Doutor Manuel Antonio de Castro – UFRJ/PPGCL (suplente)

À família e amigos

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento dirige-se à Professora Emérita Nely Maria Pessanha, grande mestra que me acompanhou de perto durante dez anos de minha vida. Graças ao seu trabalho, dei meus primeiros passos no campo da investigação acadêmica e assisti às maravilhosas aulas de quem primorosamente trata dos versos compostos pelos poetas gregos como música para nossos ouvidos. Só mais tarde, quando consegui tirar os ruídos que me impediam de ouvir a melodia retirada desses versos, é que fui entender o que ela tão claramente expressava em suas lições. Agora, chegou o momento de despedida, pois, oficialmente, ela deixará de ser minha orientadora, para que possamos iniciar um novo ciclo nessa roda da vida. Ainda assim, ela continuará sendo modelo de seriedade e rigor científico nos estudos clássicos.

Sou grata às Professsoras Doutoras Carlinda Nuñez e Sílvia Damasceno pelas indicações, correções e comentários feitos no Exame de Qualificação.

Agradeço o carinho e o companheirismo que encontrei em uma pessoa que conseguiu me dar força necessária para seguir em frente, mesmo diante das dificuldades: Brian Kibuuka.

Pelo auxílio financeiro que possibilitou minha dedicação à pesquisa, agradeço à CAPES.

περὶ μὲν τοίνυν τοῦ καινοτομεῖν μὴ δείσῃς·
τοῦτο γὰρ ἡμῖν
δρᾶν ἀντ' ἄλλης ἀρετῆς ἐστιν, τῶν δ' ἀρχαίων
ἀμελῆσαι.

Quanto a fazer inovações, não tenha medo! Para nós, isso está no lugar de qualquer outra virtude, pois não cuidamos de coisas antigas.

(ARISTÓFANES*, Assembleia de Mulheres,* vv. 586-587)

A COMÉDIA DE ARISTÓFANES NA FASE DE TRANSIÇÃO

Greice Ferreira Drumond Kibuuka
Orientadora: Professora Doutora Nely Maria Pessanha

Resumo da Tese Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

A presente tese tem como *corpus* as peças *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*, de Aristófanes, comediógrafo grego que atuou na segunda metade do século V e no início do século IV a.C. O objetivo desta investigação consiste em mostrar que a redução da atuação do coro no drama ocasionou uma mudança na configuração das personagens e na estrutura da composição das peças em questão. Com base na semiologia teatral, em cotejo com a análise do discurso, verificam-se os elementos cênicos e dramáticos que caracterizam a comédia de transição para mostrar que ambas as peças compartilham traços qua as distinguem das demais que chegaram até nós.

Palavras-chave: comédia grega, Aristófanes, *Assembleia de Mulheres*, *Pluto*, semiologia teatral.

A COMÉDIA DE ARISTÓFANES NA FASE DE TRANSIÇÃO

Greice Ferreira Drumond Kibuuka
Orientadora: Professora Doutora Nely Maria Pessanha

Abstract da Tese Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

This thesis has as *corpus* the plays *Assemblywomen* and *Wealth*, which are attributed to Aristophanes, who performed his comedies between the late 5th century and the early 4th century BC. The goal of this research is to prove that the reduction of the role of the chorus in the drama bring about a change in the configuration of the characters and in the composition of the comedies in question. Taking as a basis the theatre semiotics, in combination with discourse analysis, the dramatic and cenic elements that determine the transitional comedy are analysed to show that these two plays share some traces that distinct them from the others.

Key-words: greek comedy, Aristophanes, *Assemblywomen*, *Wealth*, theatrical semiology.

LISTA DE QUADROS

LISTA DE FIGURAS (DIAGRAMAS)

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO**

Ao tratarmos da produção teatral na Grécia Antiga, sabemos que um longo caminho era percorrido até a encenação das peças. Com a seleção do poeta para participar nos festivais, além da composição do drama, era feito o patrocínio do coro, a escolha dos atores, o ensaio da comédia, tendo-se em mente que o público devia ser cativado para que o poeta fosse considerado o melhor e saísse vitorioso da competição[1].

Em *Cavaleiros*, peça de Aristófanes encenada no século V, temos uma referência à produção[2] de uma comédia como uma tarefa árdua, pelas dificuldades peculiares não à composição do enredo, mas a sua direção, remetendo-se, portanto, à atuação do poeta como encenador, como *didáskalos*[3]:

> ἃ δὲ θαυμάζειν ὑμῶν φησιν πολλοὺς αὐτῷ προσιόντας
> καὶ βασανίζειν ὡς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ᾽ ἑαυτὸν,
> ἡμᾶς ὑμῖν ἐκέλευε φράσαι περὶ τούτου. φησὶ γὰρ ἁνὴρ
> οὐχ ὑπ᾽ ἀνοίας τοῦτο πεπονθὼς διατρίβειν, ἀλλὰ νομίζων
> κωμῳδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἁπάντων· (vv. 512-516)
>
> [o poeta] diz que muitos de vós, dirigindo-se a ele, admiram-se com essas coisas
> e perguntam como não tinha pedido há muito tempo um coro para si mesmo,
> ele nos ordenou que vos esclarecêssemos acerca disso. O poeta diz que
> não perdeu tempo por falta de senso, mas por considerar
> que a direção de uma comédia[4] é o trabalho mais penoso de todos.

---

[1] Segundo Russo (1994, p. 3), os poetas cômicos tinham somente dois meses para entregar suas peças antes do festival. McLeish (1980, p. 34) afirma que, quando o coro e os atores eram definidos, o poeta tinha, portanto, os dados do grupo com o qual iria trabalhar e, com isso, podia aprimorar a peça, fazendo adições, de acordo com a necessidade verificada nos ensaios, e alusões tópicas mesmo perto da época da encenação.

[2] Usamos a expressão *produção* na dimensão operacional do espetáculo teatral, como no exemplo retirado de *Cavaleiros*. Referente ao financiamento das peças, ou mais propriamente dos coros, empregamos o termo *khoregía* que era uma das variedades de serviço público (*leitourgía*) exercida por cidadãos ricos em Atenas. Consistia em uma forma de taxação da riqueza em que os coregos eram escolhidos pelo arconte-epônimo. De acordo com Csapo e Slater (1994, p. 139), era função do corego selecionar os membros do coro, contratar um *khorodidáskalos*, quando o poeta não dirigia o coro, fornecer moradia e alimentação não só aos coreutas, mas também aos atores, custear as indumentárias e os acessórios usados na *performance*.

[3] O encenador ou ensaiador do coro era chamado de *didáskalos* ou *khorodidáskalos*, mas o primeiro, o *didáskalos,* pode se referir tanto ao autor da peça como ao seu diretor, sendo o segundo termo, *khorodidáskalos*, mais especificamente relacionado com diretor do coro, e não com o compositor (cf. RUSSO, *op. cit.*, p. 26-29; PÉREZ CARTAGENA, 2006, p. 786-787; SOMMERSTEIN, 2002, p.7-8). Csapo e Slater (*op. cit.*, p. 39), analisando algumas inscrições, como os *Fasti*, conferem que há informações que associam ao poeta a função de *didáskalos* e de ator de suas próprias peças. Nessas inscrições, nem o poeta nem o ator principal são nomeados, mas, no caso da tragédia e da comédia, eram indicados o corego, que patrocinava o coro, e o *didáskalos*, o diretor da peça, que poderia também ser o compositor do enredo (cf. *ibid.*, *loc. cit.*; SOMMERSTEIN, *op. cit.*, p. 8, 87).

[4] Preferimos a tradução de *komododidaskalía* como “direção de comédia”, pelo fato de que o encenador tinha de se preocupar também com a organização do palco. Quanto aos atores, há poucas evidências acerca de sua preparação. Eles podiam também formar trupes (cf. GREEN, 1996, *passim*; CSAPO; SLATER, *op. cit.*, p. 222).

O fato de a direção de uma peça cômica não estar no nome do poeta ocorria pela própria especificidade do gênero. Segundo Sommerstein (2002, p. 8), pela necessidade de planejamento e precisão do *timing* dos movimentos e ações de uma comédia, era comum que as peças tivessem um compositor de enredo, o poeta, e um *didáskalos* que tinha a maior parte da responsabilidade pela encenação.

Assim, vale assinalar que, no início da carreira de Aristófanes, comédias como *Banqueteiros* (427 a.C.) e *Babilônios* (426 a.C.) não foram dirigidas por ele mesmo. *Cavaleiros*, ao que nos consta, foi o primeiro trabalho encenado sob o nome do próprio poeta em 424 a.C., conforme podemos observar no trecho transcrito acima. *Acarnenses* (425 a.C.) e *Vespas* (422 a.C.) são composições encenadas sob outros nomes: Calístrato e Filônides, respectivamente[5]. Coube também a Filônides a direção de *Rãs* (405 a.C.). Por fim, de acordo com o autor da *Vita Aristophanis,* seu filho Araros foi quem dirigiu as peças *Kókalos* e *Aiolosíkon*, no século IV[6].

O que é mostrado na parábase[7] de *Cavaleiros* (vv. 512-516) é a intrínseca relação da *komododidaskalía* com a composição da peça feita pelo mesmo indivíduo, pois o poeta teria de trabalhar como autor e encenador, cabendo a ele se preocupar não só com os diálogos, mas também com o aspecto performático da comédia.

Os concorrentes de Aristófanes eram criticados quanto ao modo como colocavam suas comédias em cena. Em *Paz*, o corifeu, na parábase, referindo-se ao poeta, afirma que:

---

[5] Cf. MURRAY, 1933, p. 207; escólio a *Vespas* (*apud* RUTHERFORD, 1896, p. 388); *Vita Aristophanis* (*Prolegomenum* XXVII Koster *apud* HENDERSON, 2007, p. 3). No *prolegomenum* X[c] 21 Koster, há a informação de que Calístrato e Filônides eram atores das peças de Aristófanes, tendo o primeiro atuado nas peças de teor político [τὰ δημοτικά] e o segundo, nas que se centravam em um ambiente privado [τὰ ̓ιδιωτικά] (*apud* HENDERSON, *ibid*., p. 26).

[6] *Ibid*., p. 3. Cf. SOMMERSTEIN, *op. cit.*, p. 63-64.

[7] Seção presente nas peças aristofânicas produzidas no século V em que o coro, representado pelo corifeu, se dirigia diretamente ao público. Encontramos referências a esse movimento nas parábases de *Acarnenses*, no verso 629, em que o corifeu diz "*παρέβη* πρὸς τὸ θέατρον"; *Cavaleiros*, no verso 508, quando o líder do coro se remete ao ato de "πρὸς τὸ θέατρον *παραβῆναι*"; e *Paz*, no verso 735, quando ele diz "πρὸς τὸ θέατρον *παραβὰς* ̓εν τοῖς ἀναπαίστοις" (os grifos são nossos). No último exemplo, o corifeu diz que se dirige ao público, em anapestos (uu –), ritmo em que é composta uma parte da parábase chamada *parábase propriamente dita* (cf. GIL FERNÁNDEZ, 1996, p. 29; DUARTE, 2000, p. 35).

> πρῶτον μὲν γὰρ τους ἀντιπάλους μόνος ἀνθρώπων κατέπαυσεν
> ἐς τὰ ῥάκια σκώποντας ἀεὶ καὶ τοῖς φθειρσὶν πολεμοῦντας,
> [...]
> τοιαῦτ' ἀφελὼν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ
> ἐποίησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κἀπύργωσ' οἰκοδομήσας
> ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκώμμασιν οὐκ ἀγοραίοις,
> [...] (vv. 739-40; 748-750)
>
> primeiramente, [nosso poeta] foi o único dentre os homens que fez com que os concorrentes parassem de ridicularizar sempre com trapos e de combater contra os piolhos;
> [...]
> tendo afastado estas coisas - chacota grosseira, coisas más e bufonarias vulgares - tornou a arte grande para nós e a exaltou, depois de construí-la com grandes palavras e pensamentos, e com sarcasmos que não pertencem aos mercados.
> [...]

A crítica feita acima refere-se ao emprego de determinados elementos característicos da comédia na peça em questão, dando-se relevância à composição poética em seu sentido dramático para atrair o público em detrimento da representação de cenas vulgares que têm como objetivo simplesmente o fazer rir, algo que deveria ser feito, segundo a proposição do corifeu, basicamente por meio do conteúdo dos versos.

Encontramos esse tipo de observação também em *Nuvens*, quando o corifeu, na parábase, apresenta-nos a ideia de que em uma comédia o que deve ser valorizado são os versos, não havendo, com isso, a necessidade de colocar o *kórdax*[8] em cena, nem de levar ao palco um homem careca para ser zombado, tampouco velhos que ficam surrando seus companheiros (vv. 540-542). Assim, o corifeu remete-se claramente à preocupação prioritária com a composição do enredo quando ele diz, em nome do poeta: "ἀεὶ καινὰς ἰδέας ἐσφέρων σοφίζομαι,//οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς·" (vv. 547-548) [componho introduzindo sempre novas ideias// que não são iguais umas às outras, sendo todas elaboradas engenhosamente].

Entretanto, apesar de todo o elogio ao poeta cômico como sendo aquele que retirou de cena a vulgaridade tão comum à comédia, podemos perceber nas peças aristofânicas que há elementos cênicos empregados com o objetivo único de fazer rir, não tendo grande

[8] Uma espécie de dança.

importância para o desenvolvimento da trama. Quando, por exemplo, um escravo apanhava em cena ou uma outra personagem atuava como um bufão, buscava-se com isso obter o riso de grande parte de sua plateia, como afirma Silva (2007, p. 184):

> [...] nunca o poeta prescreveu a abolição pura e simples da vulgaridade; através dela Aristófanes dirigia-se a uma parcela importante do seu auditório [...]. Se talentoso, o poeta podia mesmo regressar a esse patrimônio, explorar as suas potencialidades, condimentá-los com novos aromas e voltar a servi-lo com um paladar renovado.

Para compreendermos uma produção cômica como um todo, devemos ter em mente que uma comédia era composta de acordo com um esquema, pois, em geral, as peças, ao menos as que nos restaram de Aristófanes, apresentam a trama desenvolvida basicamente nas seguintes seções[9]: prólogo, párodo, *agón*, parábase, episódios e êxodo[10].

O exercício do poeta, portanto, consistia em compor o enredo, de acordo com a convenção teatral de seu tempo, devendo ser observado que as seções que dividiam uma comédia marcavam não só a parte composicional do drama, mas também sua encenação, pois a transição entre as partes ditava o ritmo da peça.

A dificuldade em se compor uma peça cômica é muito bem explicitada em um trecho da comédia de Antífanes intitulada Ποίησις. No fragmento, o poeta apresenta-nos a ideia de que a criação de enredos cômicos era algo mais complexo do que a composição de uma tragédia, que recorria a mitos conhecidos, pois no drama cômico era necessário inovar em tudo, apresentando personagens, tramas e situações inéditas:

> μακάριόν ἐστιν ἡ τραγῳδία
> ποίημα κατὰ πάντ’, εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι
> ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι,
> πρὶν καί τιν’ εἰπεῖν· ὥσθ’ ὑπομνῆσαι μόνον
> δεῖ τὸν ποιητὴν. [...]
>
> <ἐπει> θ’ ὅταν μηδὲν δύνωντ’ εἰπεῖν ἔτι,
> κομιδῇ δ’ ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν,
> αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν,

---

[9] Esse esquema, evidentemente, não é rigoroso em todas as peças que temos de Aristófanes. Em *Vespas,* por exemplo, a parábase aparece somente no final, nos versos 1009-1121, tendo uma parábase secundária nos versos 1265-1291, conforme nota Duarte (2000, p. 108). Essa peça contém, no prólogo, trechos que seriam pertinentes em um “contexto parabático” (cf. *ib*., *loc.cit*.). Em *Rãs*, a parábase antecede o *agón*, e as cenas iâmbicas estão no início da peça (cf. *ib*., p. 213).

[10] A divisão apresentada por Sifakis (1992, p. 123) inclui uma cena de batalha que antecedia o *agón*, o *proagón*, e os estásimos que entrecortam as cenas iâmbicas ou episódios.

καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει.
ἡμῖν δὲ ταῦτ’ οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ
εὑρεῖν, ὀνόματα καινά, ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – κἄπειτα τὰ † διωικημένα
πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφήν,
τὴν εἰσβολήν. ἂν ἕν τι τούτων παραλίπῃ
Χρέμης τις ἢ Φείδων τις, ἐκσυρίττεται·
Πηλεῖ δὲ πάντ’ ἔξεστι καὶ Τεύκρῳ ποιεῖν (vv. 1-5, 13-23, fr. 189 K.-A.)[11]

a tragédia é uma criação afortunada
em face das outras, primeiramente porque as histórias são
conhecidas dos espectadores,
antes que se fale algo, de tal modo que somente é necessário
que o poeta [os] faça lembrar [...]

então, quando podem falar mais nada,
e por completo não conseguem dar sequência às ações
levantam a máquina, como se fosse um dedo,
e isso é suficiente para os espectadores.
Mas não é a mesma coisa com relação a nós, pois é necessário tudo
inventar[12]: nomes novos, e depois a organização das partes precedentes,
as circunstâncias presentes, a reviravolta,
o prólogo. Caso negligenciem uma dessas coisas
um Cremes ou um Fidão[13], eles são expulsos com vaias.
Mas a Peleu e a Teucro[14] é permitido fazer todas essas coisas.

Logo, devemos levar em consideração que um compositor de comédia não podia abrir mão de elementos que participavam do caráter puramente espetacular de uma peça cômica, por ser um constituinte importante no aspecto performático da comédia, incluindo o público nesse jogo teatral. Por isso, ao cuidado com a composição soma-se a preocupação com a encenação para atingir a plateia. E, pelo que se pode verificar nos trechos mais acima, quando o compositor exercia o duplo papel de *poietés* e *didáskalos*, seu enfoque consistia em colocar em cena os elementos da trama, explorando o aspecto cênico da comédia em associação com

---

[11] *Apud* SLATER, 1995, p. 38. Esse trecho é atribuído a uma peça de Antífanes intitulada Ποίησις.

[12] Horácio, na *Ars Poetica* (v. 119), ao tratar do estabelecimento das personagens na fábula, não distingue o poeta trágico do cômico, mas indica que se deve “aut famam sequere aut sibi convenientia finge” [seguir a tradição ou que invente [o que] tenha harmonia em si mesmo]. Ele prossegue dizendo que “si quid inexpertum scaenae committis et audes// personam formare novam, servetur ad imum, // qualis ab incepto processerit, et sibi constet”. [se empreendes algo novo em cena e depois// crias uma personagem nova, que seja preservada até o fim,// tal como foi produzida desde o começo, e que esteja em harmonia em si mesma] (*ibid*., vv. 125-127). Para ele, era mais razoável representar [in actus] a *Ilíada* de Homero do que ser o primeiro a mostrar algo desconhecido (*ibid.,* vv. 128-130).

[13] Cremes é uma personagem presente na comédia *Assembleia de Mulheres*. Seu nome também é citado como exemplo de personagem cômica por Horácio (*ibidem,* v. 94). Fidão é uma personagem-tipo da comédia nova que representa o “avarento”. Duarte (2005a, p. xv) nota como é irônico que, ao alegar a originalidade da comédia, Antífanes dê como exemplo nomes de personagens que têm marcas de tipificação.

[14] Personagens oriundas de mitos. Horácio (*op. cit.,* vv. 96, 104) também cita Peleu como exemplo de personagem trágica.

a composição dos diálogos e das canções, além de ter de dosar a representação das cenas bufônicas, a fim de que elas não se sobressaíssem àquelas que cooperavam com a condução da trama da peça.

Das comédias que participaram dos concursos dramáticos em Atenas no período clássico, como já apontado anteriormente, restaram-nos somente textos completos de Aristófanes. Nessas peças, verificamos que, em termos gerais, o poeta abordava temas que circulavam na Atenas de sua época. De acordo com os temas abordados, podemos dividir suas onze composições supérstites da seguinte forma:

1) *Acarnenses* (425 a.C.), *Cavaleiros* (424 a.C.), *Vespas* (422 a.C.), *Paz* (421 a.C.), *Aves* (414 a.C.) e *Lisístrata* (411 a.C.) são peças que tratam do caráter político e social da cidade de Atenas, especialmente no que concerne à Guerra do Peloponeso que assolou a Grécia por 28 anos, de 431 a 404 a.C., tempo em que Atenas e Esparta lutaram entre si em busca do domínio econômico e político das *póleis*. A peça *Vespas* está incluída também nesse grupo por apresentar uma crítica à mania de processos judiciários que dominava Atenas, apontando o modo como a vida na *pólis* estava sendo conduzida. *Aves* não trata diretamente da guerra, mas propõe um escape da cidade para um mundo utópico pelo mesmo motivo que enceta a ação de *Vespas*. A maioria dessas peças tem em cena personagens que fazem referência a representantes políticos, como Cleão, em *Cavaleiros* e *Vespas*, e Lâmaco, em *Acarnenses* e *Paz.*

2) Em *Nuvens* (423 a.C.), *Tesmoforiantes* (411 a.C.) e *Rãs* (405 a.C.), encenadas pela primeira vez ainda durante a Guerra do Peloponeso, aborda-se o aspecto cultural da *pólis* referente à produção teatral ateniense e às novas ideias filosóficas que circulavam pela cidade de Atenas. Personagens representando personalidades culturalmente influentes de seu tempo fazem parte do elenco dessas peças, como Sócrates em *Nuvens*, Eurípides e Agatão, em *Tesmoforiantes,* e Ésquilo e Eurípides em *Rãs*.

3) *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.) são posteriores à Guerra do Peloponeso, diferindo das peças anteriores por se afastarem do teor das acirradas críticas ao que ocorria na política ateniense, ainda que continuem a fazer referências às condições em que se encontra a *pólis*. Em *Assembleia de Mulheres*, Praxágora, a protagonista, consegue abolir toda propriedade privada, dispondo tudo nas mãos da comunidade. Em *Pluto*, o desejo do herói é o de que somente os cidadãos de bom caráter tenham acesso à riqueza, mas, no fim, todos acabam sendo beneficiados.

Estruturalmente, essas duas últimas peças se distinguem das anteriores por apresentarem alguns elementos dramáticos que passam por profundas alterações, indicando um novo modo de se produzir comédia. Verificamos, em especial, que dois elementos foram profundamente modificados nessas duas peças: o coro, que tem sua participação reduzida no enredo, e a parábase, que não ocupa mais o espaço que tinha nas comédias do século V.

Dessa forma, escolhemos *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* para compor o *corpus* da nossa pesquisa, por julgarmos que ambas contêm uma configuração que pode proporcionar uma compreensão mais ampla dos elementos que foram modificados nas últimas produções supérstites de Aristófanes e que contribuíram para a transformação do gênero, sendo chamadas de *peças de transição*, por apresentarem indicadores das mudanças ocorridas na comédia produzida em Atenas.

Em nossas leituras, encontramos autores que relacionam o enfraquecimento da atuação do coro e a ausência de parábase com o declínio do poeta cômico. Para Russo (1994, p. 220), por exemplo, as peças de transição mostram um declínio na dramaturgia do poeta cômico Aristófanes. No tocante a essas mesmas peças, Sommerstein expressa que:

> O declínio no frescor, na agilidade verbal, no brilhantismo de raciocínio, na inventividade teatral, a qual é perceptível na primeira peça e muito marcada na última, pode ter relação com os anos avançados e à diminuição da inspiração. Tal explicação se enquadra na evidência de um marcado declínio na produtividade de Aristófanes no fim da sua vida. (SOMMERSTEIN, 1996, p. 253)

Apesar das afirmações desses estudiosos, pensamos que as mudanças encontradas na

comédia aristofânica na fase de transição não têm a ver com declínio, mas entendemos que elas foram realizadas por uma questão de funcionalidade, pois, fazendo parte de uma competição, o poeta usa os recursos dramáticos e cênicos disponíveis para alcançar a vitória, podendo, inclusive, recapitular e inovar no uso desses elementos.

O próprio Russo (1994 [1962], p. 58), quando trata das mudanças notadas nas duas últimas peças supérstites de Aristófanes, afirma que *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* apresentam uma nova forma de produção dramática e uma tendência divergente das outras peças que temos, ainda que sejam aplicados métodos usados nas produções anteriores.

É importante ressaltar que mudanças fundamentais quanto ao emprego dos elementos dramáticos e cênicos caracterizam as fases da comédia grega que é tradicionalmente dividida em três períodos: antigo, intermediário e novo.

A divisão da comédia em períodos pode ser encontrada já em *Ética a Nicômaco* (IV, viii, 1128a22-25), em que se distinguem as antigas composições cômicas das novas, sendo reconhecidas diferenças entre as peças dos comediógrafos, em especial no que tange ao modo de se produzir o riso. É observado que se faz uso da *aiskhrología* para alcançar tal objetivo nas comédias antigas, mas, nas comédias novas, isso é feito de forma mais sutil[15]:

> Ἴδοι δ’ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια· διαφέρει δ’ οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνην.
>
> Uma pessoa pode perceber [isso] a partir das comédias antigas e novas: aos [da comédia antiga], a obscenidade dava origem ao risível; para os [da comédia nova], havia muito mais sutileza. Essas coisas se distinguem bastante em relação ao que é conveniente.

Para Segal (1996, p. 1), isso não implica, necessariamente, uma categorização do gênero. E, segundo Janko (2002, p. 244), esse trecho apresenta uma divisão cronológica da comédia, não tipológica. Ainda assim, compreendemos que, ao apontar diferenças entre as

---

[15] Resta-nos saber a que autores o texto da *Ética* se remete. Devemos nos lembrar de que, na *Poética*, há a afirmação de que os dórios alegam serem os criadores da comédia (*Poét.*, III, 1448ª30-31). Dentre os comediógrafos, o texto da *Poética* cita Aristófanes ao lado de Sófocles, pois ambos representam personagens que “atuam” [*dróntas*] (*ib.*, III, 1448ª28); Epicarmo e Fórmide, como os primeiros poetas cômicos; e Crates, como o primeiro entre os comediógrafos atenienses (*ib.*, V, 1449b6-7).

formas de se produzir o riso, o autor está fazendo referência também ao modo de produção dessas peças, agrupando-as conforme um menor ou maior emprego da *aiskhrologia*.

Ainda de acordo com Segal (1996, p. 1), quem de fato acaba por realizar essa distinção de forma taxonômica são os gramáticos alexandrinos ao fazerem uma divisão bipartida do gênero, distinguindo a comédia antiga da nova. Apesar de observar que, segundo Ateneu (séc. II-III d.C.), Antíoco de Alexandria escreveu um tratado sobre os poetas da comédia intermediária[16], ele acrescenta que a divisão tripartida da comédia não acontece antes de Apuleio, no século II d.C., que categorizou Filemão como um escritor da comédia intermediária. Entretanto, seguindo o testemunho de Ateneu, concordamos que a divisão tripartida, e não simplesmente bipartida como quer Segal, deve ser situada no período helenístico[17].

Segundo dados coletados em *testimonia*, podemos fazer uma pequena referência à visão que os antigos e medievais tinham acerca do gênero cômico e, mais especificamente, de Aristófanes. Na *Vita Aristophanis* (fr. 17 Koster)[18], o autor diz o seguinte acerca do poeta:

> πρῶτος δοκεῖ τὴν κωμῳδίαν ἔτι πλανωμένην τῇ ἀρχαίᾳ ἀγωγῇ ἐπὶ τὸ χρησιμώτερον καὶ σεμνότερον μεταγαγεῖν, πικρότερον καὶ αἰσχρότερον Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος βλασφημούντων ἢ ἔδει. πρῶτος δὲ καὶ τῆς νέας κωμῳδίας τὸν τρότον ἐπέδειξεν ἐν τῷ Κωκάλῳ, ἐξ οὗ τὴν ἀρχὴν λαβόμενοι Μένανδρός τε καὶ Φιλήμων ἐδραματούργησαν.
>
> (*Prolegomenon* XXVII Koster)
>
> Parece que ele foi o primeiro a mostrar a comédia ainda se distanciando em relação à forma de condução antiga por seguir o que é mais útil e mais respeitável, com Cratino e Êupolis difamando de forma mais cruel e mais torpe do que é necessário. Primeiro da comédia nova, mostrou o estilo em *Kókalos*, de onde Menandro e Filemão, tomando[-o] como ponto de partida, encenaram suas peças.

Ainda na *Vita Aristophanis*, é dito que Menandro e Filemão "invejavam" Aristófanes: "ἐγένετο δὲ καὶ αἴτιος ζήλου τοῖς νέοις κωμικοῖς, λέγω δὴ Φιλήμονι καὶ Μενάνδρῳ" [para os cômicos, ele era causador de emulação, refiro-me a Filemão e Menandro]. E

---

[16] Cf. SEGAL *op. cit., loc. cit.*, nota 1.

[17] Contrariamente à visão de Segal, Janko (2002, p. 244) afirma que a divisão tripartida é feita no período helenístico pelos gramáticos alexandrinos. Rosen (1995, p. 120) também arrisca dizer que provavelmente a divisão tripartida tem início com os alexandrinos.

[18] Fazemos referência aos *Prolegomena de comoedia* estabelecidos por Koster e compilados na edição de Henderson (2007) que contém *testimonia* e fragmentos de peças perdidas de Aristófanes.

prossegue dizendo que Aristófanes “ἔγραφε κωμῳδίαν τινὰ Κώκαλον, ἐν ᾧ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τἆλλα πάντα, ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος ” [escreveu uma comédia, *Kókalos*, na qual introduz sedução, reconhecimento e outras coisas, as quais Menandro emulou]. Segundo Sommerstein (2002, p. 64), esse enredo foi retomado, com poucas mudanças, pelo poeta da comédia nova Filemão.

No fr. 21.14 Koster, há uma referência à última peça supérstite de Aristófanes, *Pluto*, indicando a mudança feita quanto ao enredo e ao papel do coro: “τὸ τοῦτο δρᾶμα ὁ Πλοῦτος νεωτερίζει κατὰ τὸ πλάσμα· τὴν τε γὰρ ὑπόθεσιν ὡς ἀληθῆ ἔχει καὶ χορῶν ἐστέρηται ὅπερ τῆς νεωτέρας ὑπῆρχε κωμῳδίας” [esse drama, *Pluto*, inovou em relação à forma, pois tem o enredo verídico e é privado de coros, o que foi a base da comédia mais nova].

No *Prolegomenon* XXIV 2.46.120 Koster, Diomedes[19] divide a comédia em três etapas, dizendo que Susarião, Mullo e Magnes foram os primeiros poetas cômicos; situando Aristófanes, Êupolis e Cratino no segundo período [secunda aetate]; e Menandro, Dífile e Filemão no terceiro [tertia aetas][20].

Assim como Diomedes coloca Aristófanes em uma segunda etapa, no texto de Tzetes[21], incluído no *Prolegomenon* XXIª 78.87 Koster, encontramos uma divisão tripartida do gênero: “Τριττὴν νόει πρῶτον δὲ τὴν κωμῳδίαν·//πρώτην, μέσην, ἔπειτα καὶ τὴν ὑστέραν.” [Primeiramente, percebe-se que a comédia é tripla: há a anterior, a medial e, em seguida, a última]. Ele posiciona Susarião na fase mais antiga da comédia; Cratino, Êupolis, Ferécrates, Aristófanes, Hermipo e Platão, no segundo período; Menandro e Filemão no terceiro.

Notamos que Aristófanes era considerado não só um poeta da primeira fase, mas é também apontado como um comediógrafo pertencente a um grupo distinto, medial ou

---

[19] *Sobre poesia* = *Prolegomenon* XXIV 2.46.120 Koster.
[20] Janko (*op. cit.*, p. 245) apresenta o mesmo texto do século IV d.C.
[21] *Distinção entre os poetas* = *Prolegomenon* XXIª 78.87 Koster.

intermediário, distanciando-se de Susarião, que é chamado de “mais antigo”, como notamos nos *Prolegomena* mais acima.

Aristófanes é classificado como um poeta da comédia antiga nos escólios à obra de Dionísio[22], o trácio, que apresenta uma divisão tripartida da comédia[23]:

> Κωμῳδία λέγεται τὰ τῶν κωμικῶν ποιήματα, ὡς τὰ τοῦ Μενάνδρου καὶ Ἀριστοφάνους καὶ Κρατίνου καὶ τῶν ὁμοίων . . . τρεῖς διαφορὰς ἔδοξεν ἔχειν ἡ κωμῳδία· καὶ ἡ μὲν καλεῖται παλαιά, ἡ ἐξ ἀρχῆς φανερῶς ἐλέγχουσα, ἡ δὲ μέση ἡ αἰνιγματωδῶς, ἡ δὲ νέα ἡ μηδ᾽ ὅλως τοῦτο ποιοῦσα λὴν ἐπὶ δούλων ἢ ξένων. καὶ τῆς μὲν παλαιᾶς πολλοὶ γεγόνασιν, ἐπίσημος δὲ Κρατῖνος, ὁ καὶ πραττόμενος· μετέσχον δέ τινος χρόνου τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας Εὔπολίς τε καὶ Ἀριστοφάνης, τῆς δὲ μέσης καὶ αὐτῆς μὲν πολλοὶ γεγόνασιν, ἐπίσημος δὲ Πλατῶν τις . . . τῆς νέας ὁμοίως πολλοὶ γεγόνασιν, ἐπίσημος δὲ ὁ Μένανδρος.
>
> Diz-se que a comédia são os poemas dos cômicos, como os de Menandro, Aristófanes e Cratino e dos semelhantes . . . a comédia parece ter tido três distinções: uma se chama antiga, a que, desde o início, fazia acusações abertamente; a intermediária é a que [as fazia] por enigmas; a nova, a que de modo algum fez isso, exceto com relação aos escravos e estrangeiros. Muitos pertenceram à antiga, Cratino, o que atuava, foi notável. Fazia parte dessa época da comédia antiga Êupolis e Aristófanes; muitos eram da intermediária, sendo notável um certo Platão . . . da nova, igualmente, muitos faziam parte, sendo Menandro notável.

Essa divisão tripartida também é encontrada no *Tractatus Coislinianus*, em um manuscrito do século X d.C.[24], que apresenta a distinção da comédia em antiga, nova e intermediária:

> τῆς κωμῳδίας·
> –παλαιά, ἡ πλεονάζουσα τῷ γελοίῳ
> –νέα, ἡ τοῦτο μὲν προϊεμένη, πρὸς δὲ τὸ σεμνὸν ῥέπουσα
> –μέση, ἡ ἀμφοῖν μεμιγμένη. (*Tract. Coisl.*, XVIII)[25]
>
> Sobre a comédia:
> - antiga, é abundante em relação ao risível
> - nova, a que abandona isso, inclinando-se para o que é nobre
> - intermediária, é a mistura de ambos.

Entre os romanos, Horácio (*Sát.* I, iv, 1-2) considera Aristófanes como um autor da comédia antiga, com Êupolis e Cratino. Cícero (*Leis*, II, 37) declara que Aristófanes é “facetissimus poeta veteris comoediae” [o poeta mais espirituoso da comédia antiga]. Quintiliano (X, 65, 66), em um fragmento apresentado por Henderson (2007, p. 62), o

---

[22] *Prolegomenon* XVIII^a 1.70 Koster *apud* HENDERSON, *op. cit.*, p. 80.

[23] Cf. *ibid.*, p. 80-82, *testimonium* 84. Janko (*op. cit.*, p. 247) defende a ideia de que essa divisão em três partes antecede Menandro e que houve uma revisão posterior para encaixá-lo na comédia nova.

[24] MS 120 da Coleção Coislin da Bibliotèque Nationale em Paris.

[25] *Apud* Janko, *ib.*, p. 40.

testimonium 65, afirma que “antiqua comoedia [...] plures eius auctores, Aristophanes tamen et Eupolis Cratinusque praecipui” [muitos são os autores da comédia antiga, mas Aristófanes, Êupolis e Cratino são superiores].

A partir desses trechos, percebemos que Aristófanes é tido como o poeta que, embora pertencente à fase antiga da comédia, distancia-se do modelo seguido pelos poetas desse período, apontando o caminho para a próxima geração, como pode ser visto nas referências a comediógrafos da fase nova, Filemão e Menandro. Com esses dados, nota-se que ele perpassa, ao menos, por dois momentos do gênero, não só por uma questão temporal, mas especialmente devido às mudanças significativas que foram colocadas em prática em suas últimas peças.

Entre os estudos mais recentes, Webster (1952, p. 13) considera que o período intermediário da comédia grega situa-se entre 400 e 320 a.C., quando Menandro começou a compor. Whitman (1964, p. 2) e Dearden (1976, p. 101) consideram que a *comédia antiga* teve fim com o término da Guerra do Peloponeso. Segal (1996, p. 1) avalia que a nomenclatura *comédia intermediária* situa as peças da comédia grega entre a queda de Atenas (404 a.C.) e a batalha de Queroneia (338 a.C.). Para ele, toda definição de comédia, da Antiguidade até hoje, refere-se exclusivamente ao modelo menandriano. Logo, a comédia aristofânica é avaliada como “um estágio – talvez vários estágios - de um trabalho em progresso” (SEGAL, 1996, p. 2) cuja fase intermediária representa um esquema evolucionário que conduz o gênero para o período da comédia nova, que é a forma canonizada da comédia, especialmente com Menandro[26] e os representantes da comédia romana. De acordo com Segal, a “comédia aristofânica é ainda essencialmente uma série de curtos episódios” (SEGAL, 1996, p. 4). Mas, em *Pluto*, Aristófanes já apresenta algo que é a marca da comédia

[26] Em seu artigo The Physis of Comedy, Segal (1996, p. 3) afirma que “[…] em Menandro, encontramos a comédia ‘clássica’” e “em Menandro a forma é canonizada”. Murray (1933, p. 210) já tinha emitido o mesmo ponto de vista. Nos *testimonia*, atesta-se que a primeira peça de Menandro teria sido encenada em 322/321 a.C., no arcontado de Fílocles (cf. SOMMERSTEIN, *op. cit.*, p. 72, 169).

nova: “ele oferece um enredo unificado” (SEGAL, 1996, p. 6), sem peripécias radicalmente audaciosas como antes.

Flashar (1996, p. 314-315), aponta para a possibilidade de se analisarem *Assembleia de Mulheres* e *Pluto* como peças de transição para a comédia intermediária, sem que, com isso, elas se separem do restante do *corpus* aristofânico, pois, ao mesmo tempo em que se destacam das demais peças, ainda reproduzem importantes elementos que caracterizam as comédias de Aristófanes do séc. V.

Segundo Nesselrath, *Rãs* (405 a. C.) é a última peça da comédia antiga (NESSELRATH, 1995, p. 2)[27]. Posteriormente, Aristófanes acabou produzindo comédias concomitantemente com autores que tratavam de θεῶν γοναί, i. é, do nascimento e da infância de deuses, compondo comédias de temas míticos (NESSELRATH, 1995, p. 12). Ele conclui que somente os comediógrafos que começaram a concorrer após 380 pertencem à comedia intermediária. Assim, de 404 a 380, o que temos é um período de transição da comédia antiga para a intermediária.

Para Adriane Duarte, na verdade, ao se falar em *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*, lidamos com peças de transição para a comédia intermediária[28], sendo elas caracterizadas por terem “um incremento do diálogo em detrimento da lírica coral, uniformização da linguagem e concentração no universo doméstico” (DUARTE, 2000, p. 11).

Cláudia Fernández considera que *Pluto* não deve ser classificado como uma comédia da fase intermediária, apontando que suas características peculiares se explicam como uma “adesão a um outro tipo de modelo dentro do próprio gênero cômico antigo” (FERNÁNDEZ, 2002, p. 65). Apesar de reconhecer a ausência de parábase e a caracterização do escravo Carião como um “primeiro passo para sua tipificação na comédia nova”, ela conclui que a peça “reproduz o esquema delineado na comédia antiga” (FERNÁNDEZ, 2002, p. 362). A

[27] Maidment (1935, p. 4) declara que *Ecclesiazusae* e *Plutus* são peças estruturalmente distintas da série de comédias anteriores de Aristófanes que se encerra com *Rãs*, produzida em 405.
[28] Cf. DUARTE, 2000, p. 220.

análise de Fernández nos mostra que a peça não inaugura um outro período da comédia, mas contém alterações importantes que contribuíram para uma transformação no modo de composição das peças cômicas.

O fato de se reconhecerem, em *Assembleia* e *Pluto*, elementos que são marcantes em um outro período da comédia impulsiona nossa pesquisa, pois é nosso objetivo provar que a redução da participação do coro no enredo provocou não só uma mudança na estrutura das duas peças, mas, especialmente, ocasionou uma nova forma de caracterização de suas personagens.

Em seu aspecto estrutural, analisaremos como o espaço reservado à parábase é utilizado nas peças de transição. Quanto às personagens, analisaremos sua proxêmica, visto que, por meio do estabelecimento da relação delas entre si, com o coro e com o público, podemos compreender como elas são representadas nas peças em questão.

Dessa forma, há a necessidade de se estudar a ocupação do espaço na comédia de transição, visto que a aproximação e o afastamento dessas personagens marcam não só sua configuração, mas também o ritmo de sua atuação. Incluímos a análise do uso do espaço, por concordarmos com Sánchez Garcia (2006, p. 130) que o concebe como a categoria teatral por excelência a qual impõe restrições às demais, ao tempo, às personagens, ao diálogo.

Assim, o estudo desenvolvido em nossa Tese se concentra na análise da atuação do coro na comédia de transição, na configuração das personagens e na organização das seções que compõem *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*.

A parte textual do nosso trabalho divide-se em cinco capítulos. No capítulo introdutório, apresentamos a hipótese e os objetivos que delineiam nossa pesquisa, fazemos um levantamento das propostas de periodização das peças aristofânicas, visto que as mudanças levadas a cabo no *corpus* da nossa pesquisa sinalizam um afastamento de determinadas convenções presentes nas peças supérstites anteriores.

No segundo capítulo, apresentamos os parâmetros metodológicos a serem aplicados na análise das duas últimas comédias de Aristófanes que chegaram até nós e os elementos dramáticos e cênicos a serem estudados. No terceiro capítulo, analisamos a estrutura da peça *Assembleia de Mulheres* mostrando como, com a diminuição da participação do coro no enredo dessas comédias, sua estrutura foi modificada e como as personagens foram construídas. No quarto capítulo, continuamos nossa análise da estrutura e das personagens na comédia *Pluto*. No último capítulo, mostramos os resultados de nossa pesquisa e sua contribuição para nossa área de estudo.

A tradução das partes em grego apresentadas é nossa e, com relação às peças da fase de transição, usamos não só a edição da Loeb (2002), mas também a da Oxford (1902), com os apontamentos feitos por Wilson (2007) para a nova edição, e da Les Belles Lettres (2002). São observados os comentários relativos aos termos usados por Aristófanes através das notas exegéticas de Victor Coulon (Les Belles Lettres, 2002), Henderson (Loeb, 2002), Sommerstein (1998), Maria de Fátima de Sousa e Silva, em sua tradução da comédia Ἐκκλησιαζοῦσαι, que recebeu o título *As Mulheres no Parlamento* (1988), e Américo Costa Ramalho, na tradução da peça *Pluto* (1982).

2 UMA QUESTÃO DE MÉTODO

Para estabelecermos os critérios de análise dos elementos cênicos e dramáticos na comédia de transição, aliamos a abordagem que Revermann (2006) fez da comédia aristofânica à fundamentação teórica encontrada nas obras de Ubersfeld (1978) e Patrice Pavis (1987, 1996), todas com base no campo da semiologia teatral.

Revermann em *Comic Business*: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy (2006) estuda a dramaturgia de Aristófanes com base na área de estudos em *performance* teatral. Para ele, é a partir do texto que se conhece o ambiente performático das peças aristofânicas. Ele reforça o propósito de que é possível estudar as peças como espetáculo ao seguir os parâmetros da semiologia teatral para analisar a dramaturgia de Aristófanes. Nesse trabalho, Revermann analisa a dimensão espacial e a proxêmica, assim como a *performance* e o público, em três peças, *Nuvens, Lisístrata* e *Pluto*, cotejando-as com as demais. Sua importância em nosso estudo se deve ao fato de que ele nos mostra a possibilidade de visualizarmos o texto das peças como algo espetacular[29].

Ubersfeld (2005, [1978]), em *Para Ler o Teatro*, apresenta, de acordo com a ótica semiológica, a noção de proxêmica extraída do texto de teatro. Trata-se de uma percepção necessária em nossa pesquisa considerando que nosso *corpus* foi transmitido somente em forma textual.

Patrice Pavis contribui em nosso estudo por abarcar diversas possibilidades de análise dos elementos do teatro, como o espaço, os objetos, as personagens. Em *Dicionário de Teatro* (2007 [1987]), o autor analisa os componentes da encenação seguindo diferentes métodos de investigação. Já em *Análise dos Espetáculos* (2005 [1996]), ele estabelece as noções teatrais retomando tanto os críticos do teatro clássico antigo quanto os do contemporâneo.

---

[29] Fernández Garcia (2002) também situa sua análise de *Pluto* dentro dos parâmetros da semiologia teatral, mas nosso acesso a sua tese foi posterior ao nosso contato com o trabalho de Revermann (2006).

Nossa análise das personagens, dos objetos cênicos, do espaço, do tempo, do ritmo, da proxêmica é conduzida pela *semiologia teatral* que, segundo Pavis (2007, p. 350) consiste em "um método de análise do texto e/ou da representação, atento a sua organização formal, à dinâmica e à instauração do processo de significação por intermédio dos praticantes do teatro e do público". Empregaremos essa metodologia, pois, quando abordamos o texto dramático, verificamos que ele apresenta elementos cujo significado só é estabelecido no espaço cênico[30].

Ubersfeld define o *espaço cênico* como "conjunto de signos espacializados" (2005, p. 97). Esse espaço é tido como "ícone deste ou daquele espaço social ou sociocultural, e um conjunto de signos esteticamente construído como uma pintura abstrata" (2005, p. 99). Para a autora (2005, p.114), os espaços dramáticos[31] "são coleções de signos em que figuram ou podem figurar todos os signos textuais e cênicos: personagens, objetos, elementos de cenário e elementos diversos do espaço cênico". Por isso, nossa atenção se volta mais especificamente para a cena, posto que nela podemos notar as mudanças no espaço dramático.

Pavis, em *A Análise dos Espetáculos* (2005), refere-se ao *espaço dramático* como elemento que está em relação direta com o *espaço cênico*[32]. Em seu *Dicionário de Teatro* (2007), ele define o *espaço dramático* como "espaço criado pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens [...]" (PAVIS, 2007, p. 135). O *espaço cênico*, para Pavis, é fornecido pelo espetáculo, pelos atores em seu gestual, sendo considerado como o "espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas [...]" (PAVIS, 2007, p. 133).

---

[30] Segundo Pavis, "semiologia é a ciência dos signos" (2007, p. 350). Ele ainda define o processo de semiotização como uma integração de um signo a um sistema significante, estabelecendo-se, assim, sua função estética. Ele observa que "ao escapar do mundo real, a cena passa a ser o local de uma ação simbólica" (*ibid*., p. 356). Em suma, trata-se de tomar "'objetos' reais, seres humanos, acessórios, espaço e tempo para fazê-los significar outra coisa que não eles mesmos e construir uma ficção" (*ibid*., p. 356).

[31] A autora usa o termo no plural, pois, para ela, o espaço dramático é constituído em tensão entre dois actantes, em uma estrutura binária (cf. UBERSFELD, 2005, p. 113-114).

[32] Cf. PAVIS, 2005, p. 144.

A dimensão espacial das produções dramáticas na Grécia antiga pode ser especificada em três âmbitos: o do *teatro*, que abarca o elemento material do edifício com sua maquinaria, o da *encenação*, representado pelo lugar em que atuam o coro e as personagens, e o do *drama*, indicado pelo enredo e configurado pelo discurso e pelo ambiente cênico.

De acordo com a descrição de Revermann (2006, p. 114), o teatro de Dioniso era parte do santuário do deus que se localizava na ladeira sul da Acrópole, em Atenas. Ao norte, há uma íngreme ladeira. Ao leste, desde 440 a.C., ficava o *Odeum* de Péricles. Perto do *Odeum*, ficava a Rua das Trípodes, "área reservada para exposição feita pelos *khoregoí* como monumento para os vencedores dos cantos ditirâmbicos e dramáticos, era uma das principais entradas para o teatro".

As trípodes serviam como ostentação dos patrocinadores do coro, os *khoregoí*, que exibiam, com o valor da vitória, seu prestígio social. Assim, muitos espectadores, antes das encenações, levavam em consideração a importância da competição para os participantes e, com isso, enfatizava-se a noção do poder que tinham para decidirem sua vitória. Como esse espaço se localizava no âmbito da cidade, não só do teatro, ele era, portanto, um meio de contato entre o mundo teatral e o mundo do público. Além disso, o teatro fazia parte do templo, portanto, os que a ele se dirigiam sabiam que os eventos se relacionavam com a divindade que estava sendo celebrada. Assim, ao entrar no teatro, já era apresentada ao espectador a importância da encenação não só como parte de um ritual religioso, mas também de uma competição, pois ele estava em um concurso dramático.

Os teatros na Grécia eram amplos, ficavam em espaço aberto, e neles cabiam cerca de 13 mil espectadores. Além disso, o festival em que as peças eram encenadas definia para que tipo de público Aristófanes dirigia suas composições. As Leneias ocorriam no mês de Gamelião, que correspondia a meados de janeiro e fevereiro no nosso calendário. As Dionísias tinham lugar no mês de Elafebolião, ficando entre os meses de março e abril. Esta

última festividade acontecia na primavera e atraía muitos estrangeiros; diferentemente das Leneias que tinham como público, majoritariamente, residentes da Ática, cidadãos. O poeta preocupava-se com o tipo de assistência que ele teria de acordo com a festividade, como pode ser observado em *Acarnenses*, versos 504-506:

> αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὑπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
> κοὔπω ξένοι πάρεισιν· οὔτε γὰρ φόροι
> ἥκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
>
> estamos nós mesmos [aqui] e o concurso [ocorre] no Leneião
> e os estrangeiros ainda não chegaram, nem os tributos
> vieram, tampouco os aliados chegaram das suas cidades.

Aqui, o espaço teatral e o espaço social se fundem. Assim, justifica-se que, nessa peça, há mais liberdade para tratar de assuntos concernentes a Atenas, porque ela está sendo encenada nas Leneias, o que não significa que outros assuntos não pudessem ser apontados nesse festival.

No teatro, o espaço de atuação do coro e das personagens é composto pela orquestra, que ficava bem no centro do edifício com um altar no meio, e pela *skené*, que, de acordo com Sommerstein (2002, p. 9), era uma cabana, diante da qual também era feita a representação, onde os atores trocavam suas indumentárias e que servia de depósito de objetos cênicos[33]. O *théatron*, lugar onde ficavam os espectadores, agrega-se ao espaço cênico quando algum ator faz referência ao público. Incluímos também nesse espaço o lugar reservado para o uso da maquinaria teatral, o *ekkýklema* e a *mekhané*.

O *ekkýklema* servia para mostrar as cenas no interior de uma casa, palácio ou compartimento, e era também um meio pelo qual as personagens entravam em cena. Com acesso ao telhado dessa cabana, tornou-se possível, por exemplo, colocar um ator na *mekhané*, a fim de que ele representasse uma personagem que entra em cena voando. Pela porta da *skené*, ocorriam as entradas e saídas dos atores durante a encenação.

---

[33] No teatro grego antigo, a área de atuação dos atores e do coro incluía a orquestra e a parte frontal da *skené*, que, segundo McLeish (*op. cit.*, p. 41), era uma cabana margeada, na parte posterior, por um muro ou painel que separava a *skené* do corredor através do qual os atores passavam.

O uso dessa maquinaria amplia a locomoção das personagens. Sua importância na composição poética de Aristófanes é tão grande que Thiercy (1995, p. 84) verifica que "o eccyclema não é em Aristófanes um simples procedimento acessório de *mise-en-scène*, porque o poeta o utiliza frequentemente e leva em conta essa possibilidade no nível da composição de suas comédias".

Podemos citar como exemplo do emprego da *mekhané* um trecho da peça *Paz*, de Aristófanes, que utiliza a máquina para promover o voo de Trigeu ao Olimpo, levantando-o em cena:

> [...] ὡς ἤν τι πεσὼν
> ἐνθένδε πάθω, τοὐμοῦ θανάτου
> πέντε τάλανθ' ἡ πόλις ἡ Χίων
>   διὰ τὸν σὸν πρωκτὸν ὀφλήσει.
> οἴμ' ὡς δέδοικα, κοὐκέτι σκώπτων λέγω.
> ὦ μηχανοποιὲ πρόσεχε τὸν νοῦν ὡς ἐμέ·
> ἤδη στρέφει τι πνεῦμα περὶ τὸν ὀμφαλόν,
> κεἰ μὴ φυλάξει, χορτάσω τὸν κάνθαρον.
> ἀτὰρ ἐγγὺς εἶναι τῶν θεῶν ἐμοὶ δοκῶ
> καὶ δὴ καθορῶ τὴν οἰκίνα τὴν τοῦ Διός.
> τίς ἐν Διὸς θύραισιν; οὐκ ἀνοίξετε; (vv. 169-179)
>
> [...] caso eu caia daqui
> E sofra algo, pela minha morte
> a *pólis* de Quios será condenada a uma multa de cinco talentos
>   por causa de seu rabo.
> Ai de mim, como estou com medo! Não estou mais falando em tom de zombaria.
> Ó maquinista, fique atento! Quanto a mim
> os gases já estão revirando meu estômago,
> e se não tomar cuidado, alimentarei o escaravelho.
> Então, parece-me que estou perto dos deuses e,
> na verdade, estou vendo a morada de Zeus.
> Quem fica às portas de Zeus? Não vai abrir?

No caso em que Aristófanes faz disso um escopo e coloca a situação em uma fala, está feita sua inclusão na cena[34]. Entretanto, a *mekhané* não é semiotizada, pois significa simplesmente o que denota: é um mecanismo que funciona no teatro. Assim, percebemos que esse é mais um exemplo de como o comediógrafo retira um elemento da realidade objetiva

[34] Ele é teatralizado, mas não dramatizado, isto é, não tem um papel no drama, pois a *mekhané* não recebe um novo significado em cena, ela não se torna uma outra coisa, mas contribui na execução do voo de Trigeu. A teatralização, segundo Pavis (*op. cit.*, p. 374), tem como marcas "o elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos", o que não pode ser confundido com dramatização.

para fazer uma ruptura na ilusão dramática, pois Trigeu deixa de falar como personagem[35], ainda que isso possa ter sido previsto, como afirma Pavis (2007, p. 347): "[a ruptura de atuação] se reproduz quando o ator repentinamente para de dizer seu papel (ou erra seu texto), despreza o jogo e atua propositadamente de maneira falsa [...]".

Se considerarmos que o cenário da comédia antiga era bastante simplificado[36], entenderemos a necessidade de se explicitar pela fala o lugar em que as personagens atuam, o que, consequentemente, fornece-nos elementos para a caracterização do espaço cênico através do texto. Além disso, as referências ao espaço cênico eram feitas também quando ocorriam deslocamentos no palco, pelas indicações verbais[37] e pelo uso de objetos, pois eles são o suporte visual do espetáculo, funcionando como um dos integrantes primordiais da representação cênica[38].

Dessa forma abordaremos, em nossa análise, o *espaço cênico* como o lugar "no qual evoluem os atores e o pessoal técnico [...]" (PAVIS, 2005, p. 142), e, em menor escala, o *espaço dramático*, construído a partir do enredo e representado pelo cenário e pelo discurso das personagens. O nosso interesse em conhecer as dimensões espaciais e temporais nas *peças de transição* se deve ao fato de que é por meio dessa categoria que se pode conhecer a proxêmica das personagens viabilizando a análise de suas funções e de sua atuação, em seus aspectos cênico e dramático. Para compreendermos, portanto, a forma de contato entre coro, atores e público, precisamos conhecer as referências espaciais e temporais onde aconteciam as

---

[35] Cf. RUSSO, *op. cit.*, p. 137; DEARDEN, 1976, p. 78.

[36] Segundo Haigh (1907, p. 183), o cenário do teatro grego antigo consistia, basicamente, em uma casa ou aglomerado de casas diante das quais ocorria a ação. Essas casas eram, muitas vezes, indicadas pela parte frontal da *skené* que era pintada para reproduzirem lugares fundamentais para o enredo como um palácio ou um templo.

[37] Cf. HAIGH, *op. cit.*, p.179-185; SÁNCHEZ GARCIA, 2006, p.133-134; RUSSO, *op. cit.*, p. 66-67. No que concerne à expressão verbal para indicar o espaço cênico, Haigh (*op. cit.*, p, 183) afirma que isso também se deve ao fato de que a pintura cenográfica tinha pouco realismo e mais sugeria que indicava o lugar, por isso, a necessidade de se completarem as imagens pintadas no cenário por meio de palavras. Bogatyrev (2006, p. 74) designa a descrição verbal do cenário que está ausente como *cenário verbal*, que pode consistir também "na descrição de um objeto ou apenas de um ou de vários signos desse objeto". Segundo Fernández (2003, p. 54), "na comédia, o enredo dita a decoração e o cenário constantemente recria-se a si mesmo adaptando-se às necessidades de ação".

[38] Cf. PAVIS, *op. cit.*, p. 265.

competições, por meio da análise da proxêmica ambiental do teatro.

Chegamos ao conceito de *proxêmica* das personagens a partir da leitura de Revermann (2006) e Patrice Pavis (2005, 2007). Revermann a define como a interação do ator com outros atores, com o cenário, com o público. Em suas palavras, trata-se do "estudo dos movimentos do ator dentro do espaço performático" (2006, p. 129). Para Pavis (2007, p. 310), a proxêmica aplicada ao teatro permite observar "que tipo de espaço (fixo/móvel) a encenação escolhe, como ela codifica as distâncias entre os actantes[39], entre os atores e os objetos ou entre palco e plateia". Entendemos proxêmica como uma configuração realizada pelo poeta na composição da peça que é concretizada no espaço cênico através da proximidade ou afastamento dos atores em relação ao público e às demais personagens, caracterizando seu papel, portanto, sua atuação.

Como nosso *corpus* está disponível somente em forma textual, ao analisarmos a proxêmica nas peças do período de transição, estudaremos as partes líricas e dialógicas das duas comédias, verificando a entrada e saída das personagens e a versificação, a fim de observarmos como ocorre a passagem entre as seções e como a encenação é configurada em diferentes partes das peças.

Taplin, em seu estudo da locomoção dos atores nas tragédias gregas, verifica que o movimento de entrada e saída nas peças caracteriza as articulações fundamentais entre as ações e as personagens. Para ele, "uma entrada providencia o primeiro impacto acerca dos traços da pessoa, da indumentária, das características cênicas e assim por diante; o modo e a destinação de uma saída evocam o futuro, as conseqüências da cena que acabamos de testemunhar" (TAPLIN, 1978, p. 31). Assim, por meio desse recurso, o poeta pode antecipar para seu público o que esperar do momento dramático ou da personagem, construindo a cena

---

[39] Segundo Pavis (*op. cit.*, p. 9), actantes são "entidades gerais, não-antropomorfas e não-figurativas (exemplo: a paz, Eros, o poder político)". Um actante pode ser representado por um grupo de personagens e em uma personagem pode se concentrar mais de um actante (cf. *ibidem*, p. 9-10).

de forma a se harmonizar com a estrutura da peça como um todo, coerente ou grotescamente, no caso da comédia.

Com relação ao espaço de atuação do ator, Pavis (2007, p. 142), denominando-o *espaço gestual*, estabelece que é "o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores". Ele destaca no espaço gestual a experiência cinestésica do ator, referindo-se à "percepção do movimento, do esquema temporal, do eixo gravitacional, do tempo-ritmo", e a proxêmica, como "uma disciplina que informa sobre a codificação cultural das relações espaciais entre os indivíduos" (2007, p. 143)[40]. Por isso, o estudo da proxêmica é essencial para compreendermos como não só o espaço, mas também as personagens são configuradas.

Além disso, para a análise da caracterização das personagens nas duas peças, aplicaremos o modelo actancial desenvolvido por Ubersfeld, a partir do que foi estabelecido por Greimas[41], que consiste em examinar a dinâmica da ação dramática em seus elementos mais visíveis, os atores, e nas funções que determinados elementos semânticos exercem na peça, os actantes, que são categorias que definem a função dramatúrgica da personagem.

Greimas, em *Semântica Estrutural*, distingue seis "atuantes sintáticos"[42]: sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e oponente. Ele os separa em três pares de funções semânticas: os dois primeiros são colocados no nível do desejo, indicando aquele que deseja e a coisa almejada. Os dois atuantes seguintes referem-se ao "mandante" da ação e ao seu

---

[40] Patrice Pavis (2005, p. 145) também aborda a utilização do espaço pelas personagens como *espaço ergonômico do ator* que ele relaciona com "a dimensão proxêmica (relações entre as pessoas), háptica (maneira de tocar os outros e a si mesmo), cinésica (movimento do seu próprio corpo)".

[41] Para Greimas (1976, p. 227), o modelo atuacional (ou actancial) aplicado na ligüística é visto como "um dos princípios possíveis da organização do universo semântico".

[42] Termo equivalente a actantes. Greimas (*ibid.*, p. 160) propõe essa expressão para indicar a subclasse dos sememas, ou "hierarquia sêmica qualquer", que manifesta a ideia de "substância" em uma atividade sintática. É o primeiro elemento estabelecido no discurso, sendo em seguida fornecidas informações sobre eles (predicados). Já no quadro do universo semântico, *a priori*, "o predicado pressupõe o atuante, mas que *a posteriori*, no interior de um microuniverso, um inventário exaustivo de predicados constitui o atuante" (cf. *ibid.,* p. 161).

beneficiário[43]. Quanto aos dois últimos, suas esferas de atividade apresentam funções bem distintas: a um cabe auxiliar a realização do desejo, enquanto a função do outro consiste em criar obstáculos para tal.

O eixo sujeito-objeto “traça a trajetória da ação e a busca do herói ou do protagonista” (PAVIS, 2007, p. 8). O eixo destinador-destinatário motiva a ação dramática. O eixo adjuvante-opositor “produz as circunstâncias e as modalidades da ação” (PAVIS, 2007, p. 8), não sendo necessariamente representado por personagens, pois pode se referir também a circunstâncias.

Para Ubersfeld (2005, p. 43), “um actante não é uma substância ou um ser, é um *elemento de uma relação* (grifo da autora). Por isso, não há, por exemplo, um sujeito autônomo, mas um eixo sujeito-objeto, pois segundo a autora:

> sujeito é aquilo ou aquele que tem um desejo em torno do qual a ação, isto é, o modelo actancial, se organiza, aquele que pode ser tomado como sujeito da frase actancial, aquele cuja positividade do desejo, com os obstáculos que ela encontra, conduz o movimento do texto. (UBERSFELD, 2005, p. 42-43)

Nem todas essas funções actanciais são preenchidas, mas, ainda assim, permitem-nos caracterizar as personagens. Se, em uma peça, o sujeito não tem adjuvantes, sabemos que se trata de um herói solitário em sua jornada. Se não há um destinador, a peça coloca nas mãos dos indivíduos a responsabilidade de suas ações, não as remetendo a uma força metafísica[44].

Essa análise nos permitirá visualizar como a atuação das personagens foi configurada nas peças de transição, pois o modelo actancial segue uma orientação sintática de funcionamento, não sendo visto, portanto, como uma forma pré-estabelecida, mas como um esquema “capaz de gerar um número infinito de possibilidades textuais” que são expressas em cena (UBERSFELD, 2005, p. 34). A necessidade de verificarmos a forma como as personagens se relacionam, através desse modelo, permite-nos conhecer a proxêmica

---

[43] Greimas (*ibidem*, p. 233), ao tratar do destinatário por meio de uma abordagem pragmática, remonta à análise do conto russo feita por Propp que trata o campo de atividade dessa categoria atuacional equivalente à do sujeito-herói.

[44] Cf. UBERSFELD, *op. cit.*, p. 37.

estabelecida pelo autor, pois “tem por finalidade esclarecer as relações físicas e a configuração das personagens” (PAVIS, 2007, p. 7).

Esse esquema será aplicado nas duas peças da fase de transição a fim estabelecermos o lugar das personagens, algumas extracênicas ou não lexicalizadas[45], com relação à ação principal. Quando necessário, incluiremos também uma análise do esquema secundário dos atuantes, para percebemos a mobilidade dos papéis exercidos por eles.

Por não encontrarmos didascálias explícitas nos textos aristofânicos, analisaremos também os dêiticos empregados no discurso a fim de averiguarmos de que modo eles contribuem para a fluidez e concatenação das partes da composição teatral e para a caracterização do espaço cênico. Isso será feito com base na parte da análise do discurso conhecida como *pragmática* por se tratar, segundo Charaudeau e Maingueneau (2006, p. 394), de uma “corrente específica do estudo do discurso”. Na definição desses dois autores, a pragmática é:

> o componente que trata dos processos de interpretação dos enunciados *em contexto*: quer se trate da referência dos embreadores ou dos determinantes do substantivo, quer se trate da força ilocutória do enunciado, de sua assunção por parte do locutor (o enunciado pode ser irônico, por exemplo), dos implícitos que ele permite, dos conectores etc.” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 394).

Os embreadores aos quais Charaudeau e Maingueneau se referem são, na comédia, os dêiticos que serão analisados para que compreendamos como se localiza, no espaço, a atuação das personagens e como elas interagem umas com as outras.

De acordo com Pavis (2007, p. 88), “entre os dêiticos, figuram pronomes pessoais [...], os verbos no presente, os advérbios de tempo e lugar, os nomes próprios, assim como todos os recursos mímicos, gestuais ou prosódicos para indicar as coordenadas espaço-temporais da situação da enunciação”. Para ele, “a pragmática [...] é, antes, uma sistematização de procedimentos utilizados na análise dos diálogos, principalmente para determinar seu papel no estabelecimento das situações dramáticas, a progressão da ação e o estabelecimento da

---

[45] Cf. *Ibidem*, p. 85.

fábula" (2007, p. 300). Estudaremos, dentre esses elementos, os nomes das personagens, os pronomes e os advérbios de lugar, pois, por apontarem o momento da ação e localizarem os atores espacialmente, podemos, através de sua análise, aferir como se configura a proxêmica da peça.

De acordo com Pavis, "a dêixis desempenha papel fundamental no teatro, a ponto de constituir uma de suas características específicas" (PAVIS, 2007, p. 88). É uma forma de o enunciador organizar a *performance* da peça, a relação das personagens com o público e entre si, situando os elementos dramáticos e cênicos nos âmbitos temporal e espacial.

Assim, relacionamos semiologia e pragmática por pensar que o estudo do uso do espaço, da transição das seções, da atuação das personagens tem uma abrangência mais acurada quando combinado com a análise do discurso que aponta o uso dos dêiticos não só para situar os elementos dramáticos, mas também para indicar o contexto cênico, como *didascálias implícitas*[46].

Em geral, os textos dramáticos são acompanhados de indicações cênicas[47], com o fim de apontar o nome das personagens, as indicações de entradas e saídas, a passagem do tempo, a descrição dos lugares etc. No caso da produção teatral da Grécia antiga, como era o próprio autor que, na maioria das vezes, colocava os textos teatrais em cena, não havia o hábito de se anotarem as didascálias como um texto à parte. Na verdade, elas estão inseridas no texto dramático, daí serem denominadas *didascálias implícitas ou internas*[48], podendo ser identificadas pelos elementos dêiticos no texto.

---

[46] Didascálias implícitas é o termo usado por Ubersfeld (*ibidem*, *passim*) e aplicado na comédia aristofânica por Fernández (*op. cit.*, p. 193) para se referir às informações transmitidas através do movimento das personagens, dos objetos em cena, da indumentária etc.

[47] As indicações cênicas ficam fora do texto dramático, diferentemente das indicações espaço-temporais que estão incluídas no discurso das personagens. Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, em *Dicionário de análise do discurso* (2006, p. 147), usam a expressão *espaciotemporal* ao fazer referência ao uso de elementos dêiticos no discurso. Pavis (*op. cit.*, p. 208) também emprega a designação *indicações espaço-temporais* para apontar "as menções explícitas, no texto dramático, a um lugar, a um tempo – e também a uma ação, uma atitude ou um jogo de personagens".

[48] Segundo Pavis (*op. cit.*, p. 206), não há didascálias no teatro grego, mas, no caso, o estudioso se refere às indicações explícitas.

Essas anotações são chamadas de *texto secundário*, sendo o principal aquele falado pelas personagens[49]. Anne Ubersfeld distingue em um texto de teatro duas partes: o diálogo e as didascálias (ou indicações cênicas ou direção de cena). Ela afirma que:

> Mesmo quando parecem inexistentes, o lugar textual das didascálias nunca é nulo, pois elas abrangem o *nome das personagens*, não apenas na lista inicial, mas no interior do diálogo, e as *indicações de lugar*; respondem às perguntas *quem?* e *onde?* O que as didascálias designam pertence ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma *pragmática*, isto é, as condições concretas de uso da fala: constata-se como o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação (onde não figuram como *falas*).
> (UBERSFELD, 2005, p. 6, grifos do autor)

A distinção entre o texto e sua encenação é bem explorada nos estudos da área teatral, visto que são dois elementos distintos do grande fenômeno que é o teatro. Ubersfeld (2005, p. 5) separa o que é característico do texto do que é próprio da encenação, pois para ela:

> não é possível analisar com os mesmos instrumentos os signos textuais e os signos não-verbais da representação: a sintaxe (textual) e a *proxêmica* são abordagens diferentes do fato teatral, abordagens que é bom não confundir de início, mesmo e principalmente se for preciso ulteriormente mostrar suas relações.

De acordo com Ubersfeld, a espacialização de uma peça pode originar-se do diálogo, através das didascálias internas, pois é dele que são extraídos os elementos essenciais para a construção dos espaços cênico e dramático. Ela aponta como elementos da espacialização, fornecidos pelas didascálias, as indicações de lugar, nomes das personagens e sua quantidade e função que mostram "o modo de investimento do espaço", indicações de gestos e de marcação que "permitem imaginar o modo de ocupação do espaço (exemplo: 'andando a passos largos', 'agachando-se' ou 'imóvel')" (UBERSFELD, 2005, p. 92).

Quanto ao tempo, distinguimos o cênico e o dramático. O primeiro refere-se à duração e ao ritmo do espetáculo. Com relação ao tempo dramático, ele é verificado somente no diálogo com o intuito de ampliar nossa compreensão do desenrolar da intriga e da cronologia em que ocorre a ação dramática. Em nosso estudo, daremos um maior enfoque às alterações relativas ao ritmo da encenação, que ocorrem nas passagens de uma seção a outra, e nas mudanças métricas feitas pelas personagens e pelo coro, mostrando o ritmo da fala da

[49] Cf. PAVIS, *ibid.*, p. 409.

personagem no qual podemos perceber não somente a questão performática, mas também dramática concernente à configuração da personagem.

Mais especificamente com relação ao ritmo empregado nos versos, é importante frisar que ele será analisado também com a finalidade de estabelecermos os papéis dramáticos exercidos pelos personagens, pois, sabemos que o uso dos ritmos anapéstico, datílico ou iâmbico, por exemplo, também aponta para a forma de atuação das personagens no drama.

É interessante notar que o corpo dos atores cômicos na Grécia antiga era tratado de forma não minimalista. Ele segue as convenções teatrais de seu tempo, a começar pelo uso de acessórios como a máscara, que, pela estilização, inibia qualquer tentativa de mímica. Assim, a atenção se voltava para o movimento corporal do ator, em termos cinésicos, hápticos, proxêmicos, para o gestual e para a voz e o ritmo da dicção[50].

De acordo com Stone (1980, p. 19), o emprego da máscara permitia a um ator interpretar diferentes personagens na mesma peça, pois viabilizava uma transformação rápida para entrar em cena, consistindo, em muitos casos, na simples troca de máscara. Na comédia, ela marcava o aspecto grotesco de suas personagens, facilitando também a caricaturação dos rostos de pessoas conhecidas pela plateia.

Com relação à indumentária do ator cômico na Grécia antiga, ela consistia no uso de um falo, de enchimento na barriga, nas nádegas e no peito, e um vestido ou manto. Quanto aos componentes do coro, em geral, eles se vestiam como os atores, com roupas e máscaras, diferenciando-se quando o papel exigia, pois podiam ser caracterizados como aves, vespas, rãs, entre outros[51]. Os coreutas tinham um espaço reservado, a orquestra, onde cantavam e dançavam. No entanto, como afirma Padel, o coro podia invadir o espaço do ator e vice-versa (PADEL, 1990, p. 364).

Além do número de atores, cerca de 3 ou 4, temos ainda, nas peças de Aristófanes, a

---

[50] Para Easterling (2008, p. 384), o uso da máscara não impedia o reconhecimento do ator pelo público.
[51] Cf. WEBSTER, 1970, p. 20-21; STONE, 1980, p. 440.

presença do coro, que era composto por aproximadamente 24 coreutas, e de um flautista, para acompanhar as partes líricas das peças. O coro participava especialmente de quatro seções da comédia - párodo, agón, parábase e êxodo – e nos estásimos que intercalavam os episódios. Sua entrada, o párodo, podia ser feita em conjunto, com a entrada simultânea de todos os coreutas, ou dispersamente, com entrada individual ou em pequenos grupos. De qualquer modo, o que marcava o párodo era a atuação do coro como grupo.

Segundo Oliveira (2009, p. 29), "o coro é um elemento estrutural do gênero frequentemente usado pelo poeta para solucionar os problemas ligados às dificuldades espaciais próprias da realização teatral da Atenas do século V." Assim, o coro exerce uma função cênica importante nas peças, especialmente na dinâmica da entrada e saída das personagens, pois ele pode anunciar esse tipo de movimentação para o público e servir para marcar, com sua atuação, os intervalos em que os atores trocavam a máscara e/ou suas indumentárias para mudarem de personagem, deslocando o olhar do público da *skené*, que está vazia, para a orquestra. Para Duarte:

> a incidência de novos personagens é maior depois da parábase, porque, a partir desse ponto, cresce a participação do coro, não diretamente na ação dramática, mas nos seus comentários através de estásimos, cantos de menor duração, mas que também propiciam ocasião para mudanças de indumentária. (DUARTE, 2000, p. 38-39)

Concernente à análise da métrica empregada nas duas últimas comédias supérstites de Aristófanes, usamos como referência os estudos de Mazon (1904), *Essai sur la composition des comédies d'Aristophanes*, e de Parker (1997), *The Songs of Aristophanes*. A importância da abordagem feita por Mazon deve-se ao fato de que ele examina a estrutura interna das peças aristofânicas discriminando não só suas seções, mas apontando também, nas distinções da métrica empregada nas partes líricas e faladas, o significado dramático que a versificação tem nas cenas que compõem as peças de Aristófanes, sem deixar de tentar "reconstituir a *mise en scène*" de cada comédia, como ele mesmo declara (MAZON, 1904, p. 7).

O estudo de Parker (1997) é relevante em nosso estudo, visto que ela faz um

levantamento minuncioso, com direito a comentários de base filológica, dos metros usados nas partes líricas de todas as peças de Aristófanes, sejam elas entoadas por uma personagem, sejam pelo coro.

É nosso objetivo enfocar o aspecto performático do coro do que se pode retirar do texto. Assim, a nossa análise dos metros empregados servirá para compreendermos o papel dramático e cênico do coro nas seções das quais ele participa na comédia de transição.

Quanto ao aspecto propriamente cênico, percebemos claramente a importância que o coro exerce em sua atuação, visto que, no momento da sua *performance*, os atores podiam sair de cena a fim de se prepararem para representarem outra personagem. O coro em cena era, portanto, um indício de que haveria uma troca de ambiente não somente dramático, mas também cênico, com os atores na pele de outras personagens, apresentando, assim, um outro momento da trama, e marcando também seu ritmo.

O ritmo é um elemento do teatro que pertence à categoria temporal, nos aspectos cênico e dramático. Ele se relaciona com diversos níveis da representação: na enunciação, no gestual, na proxêmica, na ruptura, na voz, na narrativa. Dessa forma, visto pela perspectiva da encenação, o ritmo mais fluido, por exemplo, está presente não só na proxêmica, mas também no nível prosódico, pois a comédia faz uso da língua grega de forma mais próxima do nível coloquial, sendo comuns os fenômenos de elisão das vogais breves finais, apócope das breves iniciais etc.[52]

Com isso, objetivamos apresentar uma análise dos elementos dramáticos e cênicos nas peças supérstites de Aristófanes produzidas no século IV que corrobora com a ideia de que a diminuição da atuação do coro no drama cômico e a ausência da parábase ocasionaram mudanças na concepção das comédias *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*, de forma a serem percebidas como um grupo que começa a se distinguir do modo de composição das demais

[52] Cf. GIL FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 69.

peças de Aristófanes que chegaram até nós.

3 *ASSEMBLEIA DE MULHERES*

Com o título Ἐκκλησιαζοῦσαι, encontramos nesta peça a referência ao elemento primordial no teatro grego antigo, o coro, indicando as mulheres convocadas a se reunirem em assembleia. Esse grupo auxilia a heroína na construção de uma nova forma de governo na qual todos os cidadãos teriam acesso aos bens da *pólis*.

Assembleia de Mulheres é uma comédia que nos remete à *Lisístrata*, produzida em 411, pois seu enredo também aborda o papel da mulher na administração pública. Entretanto, enquanto na peça do século V o governo feminino era transitório, composto para resolver um problema pontual, a guerra, em *Assembleia de Mulheres*, ele é permanente. Caberá à nova administração tornar disponíveis bens, comida e favores sexuais a todos os cidadãos, sendo necessário somente que eles se disponham a esse novo estado de coisas entregando seus bens e seus corpos para que sejam compartilhados. Peça encenada em 392, *Assembleia de Mulheres* trabalha com uma temática revisitada. Além disso, é feita novamente uma paródia da assembleia da cidade de Atenas. Em *Acarnenses*, essa paródia é feita quase nos mesmos termos encontrados na peça em questão.

Cabe observar que, tematicamente, *Assembleia de Mulheres* pode ter sofrido uma influência das ideias políticas e filosóficas que circulavam em Atenas e que, posteriormente, foram apresentadas na *República* de Platão[53]. De qualquer modo, o que sabemos é que a peça foi produzida em um período difícil para os atenienses, pois eles mal tiveram tempo de se recuperarem da crise ocasionada pela Guerra do Peloponeso e já estavam envolvidos em outra batalha, a Guerra Coríntia (395-387/386), que refletiu negativamente no campo econômico.

---

[53] Cf. SAÏD, 1996, p. 282; THIERCY, 1986, p. 278; SILVA, 1988, p. 27; MacDOWELL, 1995, p.314; SOMMERSTEIN, 1998, p. 12; POMPEU, 2004, f. 141.

3.1 PRÓLOGO E PÁRODO

Assembleia de Mulheres apresenta de forma duplicada as duas primeiras seções que comumente aparecem nas comédias aristofânicas. O prólogo era o espaço reservado para a entrada de atores e para algumas cenas que evidenciassem a trama da peça. Já o párodo consistia na entrada do coro que passa a se manifestar como grupo, colocando-se a favor ou contra a ideia do herói exposta no prólogo.

No *primeiro prólogo* da peça (vv. 1-284), a heroína Praxágora, a que "atua em público"[54], como seu nome sugere, aparece sozinha, ainda de madrugada, a monologar com sua lamparina em trímetros iâmbicos (u-u-), por estar aguardando suas companheiras perto da sua casa[55]. A heroína entra em cena fazendo uma paródia dos prólogos de Eurípides, ao se dirigir à tocha que tem nas mãos.

Como podemos perceber, só nesse primeiro momento, temos o uso da tocha como um elemento cênico pertencente à categoria dos acessórios. A heroína Praxágora está à espera de suas companheiras e percebemos que ainda é madrugada por ela ter um λύχνος [lamparina] nas mãos (v. 1), antes mesmo que ela anuncie que a aurora está próxima [πρὸς ὄρθρον] (v. 20). Assim, esse acessório é usado também para nos remeter justamente ao tempo dramático da peça.

A entrada da corifeia no verso 30 é anunciada por Praxágora de uma forma peculiar quando diz "ὁρῶ τονδὶ λύχνον//προσιόντα" (vv. 27-28a) [vejo essa tocha aí se aproximando], pois ela é indicada pelo objeto que está portando, como um índice, uma extensão de seu corpo[56]. O emprego da desinência de antigo locativo [–ι] no artigo aponta

---

[54] Silva (2007, p. 312) traduz como "a gestora da vida pública", seguindo uma tradição configurada em personagens de peças anteriores como Diceópolis (*Acarnenses*), Agorácrito (*Cavaleiros*) e Lisístrata.

[55] A entrada do protagonista em monólogo assemelha-se às que são feitas em *Acarnenses* e *Nuvens*.

[56] Ubersfeld (*op. cit.*, p. 8) alega que não há um signo propriamente teatral, mas, retomando a distinção dos signos feita por Luis Prieto, ela afirma que "verbais ou não-verbais, os signos podem ser *índices* ou *sinais*: posso indicar ou sinalizar por meio da palavra ou por qualquer outro meio (o gesto etc.)". Ela entende, segundo a visão

para uma proximidade do objeto com relação àquela que o carrega, servindo como um dêitico espacial.

Quanto à fala, é importante sublinhar Praxágora faz uma referência ao público no verso 22, quando ela diz "ἐι μέμνησθ' ἔτι" [se vós ainda vos lembrais]. Esse tipo de referência à plateia pode ser encontrado no prólogo de outras peças[57]. Dessa forma, a proxêmica da personagem é ampliada em cena ao estendê-la ao público, unindo *skené* e *théatron*. Praxágora dirige-se ao público, buscando cativar a plateia para que se identifique com ela em seu projeto.

A corifeia entra utilizando um dêitico pessoal, o pronome ἡμεῖς ao dizer "ἡμῶν προσιουσῶν" (v. 31) [enquanto nós estávamos nos aproximando], mostrando que ela não estava só, mas com um grupo de pessoas. Mesmo na fala de Praxágora, podemos perceber que se trata de um grupo, na verdade, de uma parte do coro, pois ela não se refere à corifeia usando o pronome pessoal no singular, mas no plural – ὑμᾶς (v. 32).

Devemos observar com isso que o corifeu pode atuar como personagem pelo papel dramático que tem na trama e pela participação nos diálogos, em que ele faz uso de trímetros iâmbicos, característicos das partes dialogadas da comédia e que o evidenciam como uma personagem individual. Entretanto, não tratamos do corifeu como as demais personagens, pois a ele não cabia simplesmente a função de atuar como indivíduo na peça, mas as de representar a *persona dramatis* do coro (1), falar em nome do próprio poeta na parábase (2), além de conduzir a atuação coral, como um *didáskalos* (3). Quando ele participa do diálogo, na

---

peirciana, que "o *índice* está numa relação de contigüidade com o objeto (por exemplo, fumaça-fogo) ao qual remete; o *ícone* mantém uma relação de semelhança com o objeto de denotado [...]. Quanto ao *símbolo*, trata-se de uma relação preexistente e submetida às condições socioculturais entre dois objetos [...]" (*ibid.*, p.10-11, grifos da autora). Segundo observa Pavis (*op. cit.*, p. 358), "certas semióticas [...] interessam-se pela relação do signo com o referente e propõem uma tipologia do signo conforme a natureza desta relação (motividade pelo *ícone*, arbitrário para o *símbolo*, de contigüidade espacial para o *índice*)".

[57] Em *Acarnenses*, Dicеópolis se dirige ao público no prólogo, ainda que ele não esteja lexicalizado, dizendo "οὐκ ἠγόρευον; τοῦτ' ἐκεῖν' οὑγὼ 'λεγον·"[não disse? Isto é o que eu falava] (v. 41). Em *Paz*, um dos escravos pergunta aos espectadores, se acaso há alguém ali que sabe onde ele poderia comprar um nariz sem narinas (v. 20). Em *Nuvens,* Estrepsíades diz: "ἀλλ' ἐι δοκεῖ ῥέγκώμεν ἐγκεκαλυμμένοι."[mas, se [vocês] quiserem, roncamos debaixo dos cobertores] (v.11). Em *Cavaleiros*, temos a seguinte fala de Demóstenes: "βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω;" [quer que eu conte o caso para os espectadores?] (v. 36).

verdade, está representando o coro como um todo e não um indivíduo[58].

Ainda nesse *primeiro prólogo*, é interessante perceber no texto o ato de esconder-se anunciado por Praxágora, como analisa Mamolar Sánchez (2003, p. 17), por temer que a próxima personagem a entrar fosse um homem e acabasse descobrindo seu plano (vv. 27b-29). Ela, portanto, não podia ser vista pela corifeia que estava entrando (v. 30), pois esta não se dirige à Praxágora, o que nos faz crer que a heroína não podia ser vista pelos coreutas em cena. Só não há como sabermos se ela também não era vista pelo público.

Em *Assembleia de Mulheres*, a corifeia aparece no verso 30 atuando em sua função de *didáskalos*, ao dirigir cenicamente o coro. É por isso também que, em suas primeiras intervenções, ela não dialoga com Praxágora, mas conclama o grupo que está conduzindo a se aproximar do lugar marcado para o encontro dizendo "ὥρα βαδίζειν [...]" [é hora de irmos] (v. 30). Entendemos que, embora o líder do coro participasse da trama, segundo Dearden (1976, p. 107), na maior parte do seu tempo, ele trata de organizar o coro, conduzir a dança e dar ao auleta o sinal para que ele começasse a tocar. Portanto, até o verso 30, a proxêmica da corifeia restringe-se à *orkhéstra*, posto que ela atua direcionada ao coro, ainda que tenha surgido em cena para apoiar o projeto da heroína com suas companheiras, sendo o elemento coral, portanto, um adjuvante de Praxágora.

Depois da chegada da líder do coro, Praxágora bate à porta da sua vizinha, a Primeira Mulher (vv. 33-36), que não é lexicalizada, mostrando que sua importância é bastante pontual e imediata: ajudar Praxágora a encher de mulheres a assembleia, para fazer número[59]. Por outro lado, podemos pensar também que a ausência de lexicalização da companheira de Praxágora quando é chamada à cena se deve à necessidade de se ocultar sua identidade, para que seu marido não saiba que ela está saindo de casa. No entanto, sabemos que, no teatro grego antigo, é usual haver uma exarcebação de verbalização que ajude a identificar

[58] Cf. DEARDEN, *op. cit.*, p. 107.
[59] Como notamos em nossa dissertação (2002, p. 94), os nomes das personagens da comédia faziam referência a sua função na trama.

indivíduos, objetos e lugares, e em nenhum outro momento isso é feito com relação à Primeira Mulher.

Verificamos que, nos versos 43-45, a corifeia entrecorta o diálogo entre Praxágora e Primeira Mulher para dirigir o coro. Ela não dialoga com Praxágora, pois esta, logo depois da fala da corifeia, dirige-se à Primeira Mulher, não se referindo ao que a corifeia está falando. Ainda assim, podemos constatar, pelo uso do dêitico pessoal, que a líder do coro não participa do diálogo, porque, enquanto ela usa os verbos na 2ª pessoa do plural, referindo-se, portanto, ao grupo que está conduzindo, Praxágora e Primeira Mulher empregam a 2ª pessoa do singular, dirigindo-se uma à outra. Assim, fica evidente que a corifeia, até aqui, não atua como uma simples personagem, mas exerce a função de diretora do coro nos versos em que toma a palavra no *primeiro prólogo* da peça, sendo configurada uma proxêmica dividida em dois núcleos de atuação: de um lado, temos as personagens que dialogam entre si e, do outro, o coro conduzido pela corifeia, sem que haja interação entre os dois grupos.

Praxágora coloca-se diante da porta da sua vizinha, e irá chamá-la [ἐκκαλέσωμαι] com cuidado, para que o marido não ouça (vv. 33b-35a). A Primeira Mulher, sendo chamada, aparece com os sapatos do marido (v. 35b). A fala da vizinha de Praxágora ocorre em esticomitia, isto é, a Primeira Mulher compartilha o final do verso 35 com Praxágora, indicando, pela estrutura do verso, que não somente a aparição da vizinha era esperada, mas sua participação, pois Praxágora não conclui metricamente o que estava recitando. Com a chegada da Primeira Mulher, o verso fica completo e, assim, é encerrada a espera de Praxágora do lado de fora da casa da vizinha:

> Praxágora -[...] ἀλλὰ φέρε τὴν γείτονα
> τήνδ' ἐκκαλέσωμαι θρυγανῶσα τὴν θύραν·
> δεῖ γὰρ τὸν ἄνδρ' αὐτῆς λαθεῖν.
>
> 1ª Mulher - ἤκουσά τοι
> ὑποδουμένη τὸ κνῦμά σου τῶν δακτύλων,
> ἄτ' οὐ καταδαρθοῦσ'. [...] (vv. 33b-37a)

> Praxágora - [...] mas vamos, esta vizinha aqui
> eu a chamarei, arranhando a porta,
> pois é necessário que o marido dela não perceba.
> 1ª Mulher – eu realmente escutei,
> enquanto calçava os sapatos, o atrito dos seus dedos,
> pois eu não dormi.

Na esticomitia, há uma rápida troca de falas, com a intervenção do interlocutor no próprio verso. Isso indica que a Primeira Mulher apareceu assim que Praxágora arranhou a porta. Logo, Praxágora não esperou tanto em cena pela aparição de sua vizinha. Além disso, a esticomitia no verso 35 possibilitou uma rápida integração da nova personagem ao quadro cênico, tornando o ritmo da encenação mais fluido. Com esse recurso, fica evidente que Praxágora e o público aguardavam não só a nova personagem, mas a conclusão do verso iniciado por ela.

Em seguida, Praxágora passa a apontar as companheiras que se aproximam, lexicalizado-as, apesar de serem personagens mudas, ao anunciar a entrada delas dizendo "ὁρῶ καὶ Κλειναρέτην καὶ Σωστράτην// προσιοῦσαν" (vv. 41-42a) [vejo Clináreta, Sóstrata e Filéneta// chegando], e também Melística (v. 46). Sua parceira, a Primeira Mulher, consegue ver Geusístrata aproximando-se com uma tocha na mão pois ela pergunta "οὐχ ὁρᾷς Γευσιστράτην// ἔχοντας ἐν τῇ δεξιᾷ τὴν λαμπάδα;" (vv. 49-50) [não vê que Geusístrata tem na mão direita uma lâmpada?], sinal de que ainda está escuro.

Logo atrás, Praxágora vê a esposa de Filodoreto e a de Cerétades e "[...] πολλὰς πάνυ γυναῖκας" (vv. 51-53a) [muitas mulheres]. A Segunda Mulher chega atrasada, sem ser anunciada, desculpando-se (vv. 54-56). Assim, temos a formação do coro, que se deu de forma gradual. Com elas reunidas, Praxágora passa a exercer o comando da ação, ordenando cenicamente as companheiras no lugar antes ocupado pela corifeia para que fiquem sentadas dizendo "κάθησθε τοίνυν" (v. 57) [sentem-se agora!].

A heroína passa, como general, a revistar sua tropa, para verificar se todas estão devidamente travestidas (vv. 57a-59; 68-69). Suas companheiras mostram que tinham deixado

de se depilar e tomado sol para parecerem homens (vv. 60-67). Além disso, elas tinham todo o aparato para se caracterizarem. Era necessário, portanto, apenas colocá-los para que o disfarce ficasse completo.

Praxágora prossegue em sua revista, fazendo alusão a um acessório fundamental para o funcionamento do travestimento: "ἔχετε δὲ τοὺς πώγωνας, οὓς εἴρητ' ἔχειν//πάσαισιν ὑμῖν, ὁπότε συλλεγοίμεθα;" (vv. 68-69) [estão portando as barbas, as quais foi ordenado que todas vocês tivessem, quando nos reuníssemos?]. A Primeira e a Segunda Mulheres dizem que têm o acessório (vv. 70-71). Quanto às demais participantes da farsa, sabemos da resposta delas por meio de uma didascália implícita, pois a Primeira Mulher reproduz o que está acontecendo em cena: "φασί· κατανεύουσι γοῦν" (v. 73) [elas estão respondendo - ao menos, fazem sinal de afirmação (com a cabeça)].

As mulheres, em prol desse disfarce, recorrem ao emprego de vários acessórios que as remetem à esfera masculina: barba postiça [πώγων], bengala [βακτηρία], sapato [Λακωνική] e manto masculino [ἱμάτιον] (vv. 68, 74, 75). Assim descreve Praxágora, nos versos 73-75:

> καὶ μὴν τά γ' ἄλλ' ὑμῖν ὁρῶ πεπραγμένα·
> Λακωνικὰς γὰρ ἔχετε καὶ βακτηρίας
> καὶ θαἰμάτια τἀνδρεῖα, καθάπερ εἴπομεν.
>
> De resto, eu vejo que estão prontas:
> [vocês] têm sapatos e bengalas,
> além de mantos masculinos, conforme tínhamos proposto.

É importante acentuar o fato de que os atores eram homens. Portanto, em *Assembleia de Mulheres*, eles, sendo homens, deveriam estar caracterizados como mulheres, mas disfarçados de homens. Para isso, é necessário fazer uma superposição de indumentária, o que só seria possível através de um bom emprego dos elementos cênicos a eles disponíveis que fizessem o público perceber que eram mulheres disfarçadas de homens, em vez de atuarem diretamente como tais. O que denunciava que se tratava de mulheres estava na pele clara, depilada, e na voz - evidentes referências à máscara, ao uso da voz e à indumentária dos

atores.

A partir daí, passam a ensaiar para atuarem como homens na assembleia. Há uma indicação do que devem e do que não devem fazer para que o disfarce funcione (vv. 88-120). Durante o ensaio, colocam a indumentária masculina que tinham tomado de seus maridos (vv. 121-123). Com a barba, a Primeira Mulher reconhece-se como algo risível, “καταγέλαστον” (v. 125), pois, como ela mesma descreve, seu rosto se afila, parecendo um peixe defumado. Um momento risível não somente para a personagem, mas também para o público que podia ver a cena por meio do seu gestual.

Com todas prontas em cena, Praxágora chama alguém para falar em público, para “ἀγορεύειν” (v. 130). Marcando esse momento, há mais um acessório: a coroa (v. 122, 131b), que era usada por oradores e magistrados, por celebrantes de banquetes e nos sacrifícios. Dessa forma, indicava-se cenicamente qual personagem tinha a palavra.

A Segunda Mulher, coroada, tenta falar, mas, sem poder beber, não consegue nem começar o discurso (vv. 132b-143) e é, portanto, ordenada por Praxágora a se sentar (v. 144). Oferecendo a vez para outra mulher, a sua vizinha, a Primeira Mulher toma a palavra e falha em sua tentativa, pois não domina o estilo masculino de discurso (vv. 147-160a), ainda que tenha conseguido no final, jurar por Apolo, como um homem faria (v. 160a). Mais uma vez, a Segunda Mulher quer falar com a coroa na cabeça, mas ela começa seu discurso dirigindo-se às mulheres reunidas com o vocativo “ὦ γυναῖκες” (v. 165) [senhoras], no lugar de já se habituar a chamá-las de senhores. Ela se desculpa dizendo que há alguém na assistência que a deixou confusa, um tal Epígono (v. 167), que deve ser um efeminado. Com isso, ela se revela completamente inábil para exercer o papel de oradora. Logo, Praxágora conclui que terá de falar na assembleia e a manda ir sentar-se (v. 169). Aqui, mais uma vez, encontramos uma ampliação do espaço de atuação de uma personagem, a Segunda Mulher, para a plateia, graças a sua referência feita a um elemento do público.

Do verso 170 ao 240, Praxágora discursa, sendo entrecortada pelos elogios de suas companheiras. Em seguida, tratam de apresentar os possíveis obstáculos à vitória do plano da heroína (v. 241-265). Com as explicações dadas, Praxágora ordena que suas companheiras puxem as túnicas para cima, pois precisavam votar com as mãos levantadas (vv. 266-268), calcem os sapatos, coloquem as barbas, os mantos, usem as bengalas e cantem (vv. 269-279a).

Assim como era usualmente feito em peças anteriores, a referência a pessoas públicas está presente também no prólogo. Em sua argumentação sobre o modo como as mulheres tomariam o governo da cidade, Praxágora refere-se a Agírrio, que disfarçou seu jeito feminino usando a barba de Prónomo, e, desse modo, fez grandes coisas na cidade (vv. 102-104)[60]. Arífrades (v. 129) é um outro nome conhecido que já tinha aparecido em *Cavaleiros* (v. 1281), *Paz* (v. 883) e *Vespas* (v. 1280). No verso 201, é citado o nome do general Hierônimo. No verso 208, Praxágora reporta-se a Ésimo que, segundo Henderson (2002, p. 271), teria comandado as forças democráticas na guerra civil, sendo conhecido desde 403, e a Trasíbulo (v. 203), que era contra a paz durante a Guerra do Peloponeso[61]. E, antes que se acabe o *primeiro prólogo*, a Primeira Mulher faz uma referência no verso 248 a Céfalo, um orador.

Era comum nas peças de Aristófanes acusar os cidadãos de responsáveis pela situação precária por que passa a cidade. Em *Paz*, no verso 630, Hermes diz que sua cabeça não olha para o povo por ele ter escolhido um chefe ruim. Em *Rãs*, nos versos 718-737, durante a parábase, o corifeu alerta os espectadores para que, como cidadãos, eles mudem e passem a escolher bem, para serem considerados sábios. Em *Assembleia de Mulheres,* Praxágora faz o apelo ao passado dos gregos, que votavam em quem não se importava com a cidade:

> χαλεπὸν μὲν οὖν ἄνδρας δυσαρέστους νουθετεῖν,
> οἳ τοὺς φιλεῖν μὲν βουλομένους δεδοίκατε,
> τοὺς δ’ οὐκ ἐθέλοντας ἀντιβολεῖθ’ ἑκάστοτε
>
> (vv. 180-182)

---

[60] Segundo Henderson (2002, p. 257), Agírrio foi um rico político na época. Praxágora volta a falar dele no verso 184.

[61] Cf. *ibidem*, p. 271; SILVA, *op. cit.*, p. 124.

é difícil advertir homens inflexíveis
por um lado, vocês temem aqueles que querem ser amigos,
por outro, sempre suplicam aos que não se importam.

Ela faz uma repreensão diretamente ao povo:

ὑμεῖς γάρ ἐστ᾽, ὦ δῆμε, τούτων αἴτιοι.
τὰ δημόσια γὰρ μισθοφοροῦντες χρήματα
ἰδίᾳ σκοπεῖσθ᾽ ἕκαστος ὅ τι τις κερδανεῖ,
τὸ δὲ κοινὸν ὥσπερ Αἴσιμος κυλίνδεται
(vv. 205-208)

povo, vocês são os culpados disso,
pois, recebendo um salário com os bens públicos,
consideram as coisas particulares que lucram,
e o que é comum rola como Ésimo

Nos versos anteriores, de 193 a 200, Praxágora fala de uma aliança que foi votada na assembleia, ocorrida cerca de três anos antes da apresentação da peça[62]. Essa retomada de um contexto histórico é um recurso usado na comédia para relacioná-la com alguma situação que está sendo vivida pela assistência, mas aqui, além dessa função, acrescentamos mais uma: a de qualificar a oradora para ser líder do grupo que tomará o poder.

A protagonista está disfarçada de homem e, fora os acessórios que usa, ela tem os atributos masculinos necessários para esse papel: fala bem e não ignora os fatos que culminaram na situação que estava vivendo na *pólis*. Praxágora alega que tem conhecimento das coisas por ter sido obrigada a morar na Pnix com o marido, passando a ouvir os discursos feitos na assembleia (vv. 243-244).

Assim como Lisístrata, em peça homônima, Praxágora é uma personagem viril, sendo ambas justamente qualificadas para o papel de líder nas duas peças, respectivamente. Por isso, não apontamos nenhum traço revolucionário ou feminista em *Assembleia de Mulheres*. Willi (2003, p. 173) observa que Praxágora em seu discurso é um homem (vv. 173-240, com exceção de 190-192 e 204)[63].

Praxágora conduz o grupo que está com ela magistralmente, regendo a cena com todo

---

[62] Cf. *ibid*, p. 123.

[63] Em *Lisístrata*, o coro descreve a heroína como a “χαῖρ᾽ ὦ πασῶν ἀνδρειοτάτη” [Olá, mulher mais viril dentre todas!!!] (v. 1108). Até mesmo as Tesmoforiantes, em peça homônima, são convocadas a agirem virilmente (κἀνδρείως, v. 656).

o cuidado que deve ter um *didáskalos*. Ela orienta a forma como as coreutas devem se dirigir à assembleia:

Prax.: [...] κᾆτα ταῖς βακτηρίαις
ἐπερειδόμεναι βαδίζετ' ᾄδουσαι μέλος
πρεσβυτικόν τι, τὸν τρόπον μιμούμεναι
τὸν τῶν ἀγροίκων.
Cor.: *εὖ λέγεις.*
Prax.: *ἡμεῖς δέ γε*
προΐωμεν αὐτῶν.
(vv. 276b-280a, o grifo é nosso)

Prax.: [...] apoiando-se nas bengalas
vão entoando uma canção
antiga, imitando o jeito
dos camponeses.
Cor.: é isso aí!
Prax.: Então, nós
vamos antes deles.

As mulheres recebem a ordem de Praxágora de irem para a assembleia (v. 284), sendo preparado, assim, com a saída dos três atores que atuam como Praxágora, Primeira Mulher e Segunda Mulher, o espaço para que os coreutas cantem no párodo.

Apesar de os membros do coro terem chegado ao encontro em pequenos grupos, ele, ao que parece, não está completo na orquestra, pois Praxágora, em sua despedida, supõe que "ἑτέρας [...]// ἐκ τῶν ἀγρῶν εἰς τὴν Πνύκ' ἥξειν ἄντικρυς // γυναῖκας" (vv. 280b-282a) [outras mulheres hão de chegar do campo diretamente para a Pnix]. A partir do verso 284, com o fim da fala de Praxágora, temos uma pausa cênica para o agrupamento e a ordenação do coro que se prepara para cantar no párodo.

Assim, a proxêmica entre as personagens ocorre da seguinte maneira no prólogo:

QUADRO 1 - PRIMEIRO PRÓLOGO DE *ASS. MULHERES* (vv. 1-284)	
Versos	cena/situação em trímetros iâmbicos
1-29	1 personagem (Praxágora) em monólogo
30-35a	1 personagem (Praxágora) e a corifeia seguida de coreutas – não interagem entre si. Corifeia entra dirigindo-se às coreutas somente (v. 30).
35b-53	Entrada de nova personagem – 1ª Mulher (v. 35b). Duas personagens (Praxágora e 1ª Mulher) em diálogo e a fala da corifeia com coreutas nos versos 43-45.
54-260	Entrada de nova personagem – 2ª Mulher (v. 54). Três personagens (Praxágora, 1ª Mulher e 2ª Mulher) em diálogo enquanto a corifeia e as coreutas estão mudas.
261-284	Três personagens em diálogo entre si (Praxágora, 1ª Mulher e 2ª Mulher), com uma pequena fala da corifeia nos versos 261 e 279b (esticomitia).
SAÍDA DAS PERSONAGENS	

A proxêmica da peça no primeiro prólogo encontra-se dividida entre as personagens individuais, que dialogam entre si, e a corifeia com as coreutas. São dois espaços de atuação que estão unidos nessa primeira seção pelo papel que as personagens têm de adjuvante da protagonista para que ela alcance, nesse primeiro momento, o objetivo de preparar o grupo para a assembleia. Essa união só se evidencia claramente quando a corifeia divide o verso 279, em uma esticomitia tripartida com Praxágora, que está atuando como *didáskalos*, função comumente atribuída ao corifeu, havendo, portanto, uma identificação orgânica entre as duas e uma imbricação entre esses dois espaços, o coral e o individual, como podemos notar no trecho citado mais acima contendo os versos 276b-280a (parte grifada).

Concordamos com Oliveira (2009, f. 187), quando trata da relação entre a protagonista e o coro nas peças *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*:

> *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres* são peças que têm muito mais do que o coro feminino ou um golpe de estado em comum. Nas duas peças, o amálgama entre Coro e Protagonista é tão marcante que nos induz a perceber a heroína da peça como integrante do coro. Lisístrata e Praxágora têm características físicas e sociais que as aproximam do grupo coral, além de agirem como líderes do coro.

Essa unidade inicialmente fragmentada entre as personagens que aparecem no primeiro prólogo de *Assembleia*, formando dois núcleos de atuação, mostra desde o começo a

situação em que se encontra o coro nessa peça. Pelo inusitado de, entre as peças supérstites de Aristófanes, termos uma comédia em que o coro se organiza desde o prólogo[64], sem se manifestar como um grupo, notamos, portanto, que oelemento coral da peça atuará de forma não usual. E, pelo fato de ele inicialmente não participar de nenhum diálogo no prólogo, mas compor um núcleo à parte, já nos mostra um certo distanciamento em que se dará essa atuação.

A ampliação do espaço cênico para a plateia ocorre quando Praxágora se dirige ao público ocorre primeiramente no verso 22. Em um outro momento, temos também essa extensão do espaço cênico quando a Segunda Mulher no verso 167 faz uma referência a Epígono, que está na assistência. Dessa forma, ela desloca um elemento do público que, por sua simples presença no *théatron*, passa a atuar também na *skené*, como se fizesse parte do ensaio, rompendo a quarta parede, reteatralizando a cena.

Especificamente em relação ao cenário, as mulheres estão diante de duas portas que representam as casas de Praxágora e da 1ª Mulher. Quanto ao espaço dramático, ele é fixo, pois a cena termina com as mulheres nos arredores da rua de Praxágora, onde esta se encontrava desde o começo da peça.

O *primeiro prólogo* (vv. 1-284) dessa peça tem uma ambientação cênica e dramática bastante peculiar, visto que nela ocorre não só a apresentação da heroína e de outras personagens, mas também o agrupamento do coro que, composto pelas companheiras de Praxágora, parte da execução do plano da protagonista, como um adjuvante. Não encontramos ainda nenhuma personagem com o papel de se opor ao plano da protagonista.

Com o fim dessa parte da comédia, temos a primeira manifestação do coro como grupo. Nessa seção, que, em *Assembleia*, denominamos *primeiro párodo* (vv. 285-310), ocorria uma parte importante do espetáculo, pois, quando ao atores deixavam o palco, os

---

[64] Na tragédia, temos *Suplicantes*, peça de Ésquilo em que o coro composto pelas 50 filhas de Dânao aparece logo no início, mas, nesse caso, não há prólogo e sim imediatamente um párodo.

espectadores esperavam a entrada do coro. Como afirma Zimmermann (1996, p. 186), nesse momento o público ficava atento esperando para saber como Aristófanes colocaria esse elemento em cena.

Assembleia de Mulheres apresenta-nos o coro de forma gradual, visto que ao menos parte dele já se encontra em cena no *primeiro prólogo*. Para Russo (1994, p. 6), a aparição das mulheres nos versos iniciais da peça não constitui o párodo, pois elas, como grupo, ficam em silêncio. Ele caracteriza essa formação do coro como uma marca de sua futura desintegração[65].

Para situarmos o *primeiro párodo* da peça nos versos 285-310, levamos em conta que esse tipo de participação em que o coro aparece gradualmente, e não como um bloco homogêneo, já havia sido feito em peças anteriores: *Aves* (414) e *Lisístrata* (411). Logo, essa formação do coro em *Assembleia* não é inovadora no repertório aristofânico, pois, em *Aves*, a entrada do coro se dá individualmente, e, em *Lisístrata*, em dois grupos. E, especialmente em *Aves*, o párodo está incluído no prólogo[66].

Do verso 285 ao 288, há um trecho recitativo em tetrâmetros iâmbicos, em que a corifeia conclama os membros do coro em tetrâmetros iâmbicos cataléticos ao dizer "ὥρα προβαίνειν, ὦνδρες, [...]" (v. 285) [é hora de irmos, senhores], atuando como diretor de cena. Segundo Oliveira (2009, f. 23), "as falas proferidas pelo corifeu no párodo direcionam a ação do grupo coral e servem como um roteiro para a execução da ação". Além disso, essa exortação encabeçando o canto coral, um *katakeleusmós*, ocorre também em *Lisístrata* (vv. 254-255).

Na verdade, como explica Zimmermann (1996, p. 188), o emprego de tetrâmetros iâmbicos cataléticos nessa recitação caracteriza uma pessoa velha; por isso, o coro entra

[65] Para Webster (1970, p. 191), esse primeiro párodo de *Assembleia de Mulheres* é uma preparação para a saída do coro condicionada pelo enredo.
[66] Além dessa forma de composição do coro em *Aves* e *Lisístrata*, lembramos que *Rãs* apresenta também, como *Assembleia de Mulheres*, dois párodos.

andando devagar, arrastando os pés. Aliás, foi essa a direção cênica dada por Praxágora para que elas se apoiassem nas bengalas e entoassem uma canção de velho como se fossem camponeses (cf. vv. 276-280a mais acima).

O coro passa a cantar a partir do verso 289, com um verso inicial em tetrâmetro iâmbico na estrofe (v. 289) e na antístrofe (v. 300), mas, do verso 290 ao 310, a canção é feita em versos eólicos do tipo coriâmbico, com seu núcleo –uu- e os versos fora desse núcleo contendo quantidades variadas. Na verdade, como conclui Parker (1997, p. 528), o coro se dirige à assembleia entoando uma canção processional, terminando o párodo fora de cena.

O que deve ser observado é que a inovação de Aristófanes nesse *primeiro párodo* consiste em fazer com que o coro, em vez de entoar um canto de entrada, execute um canto processional dirigindo-se à assembleia, extracenicamente. Assim, temos uma primeira forte mudança na comédia de transição que consiste na descaracterização na atuação do coro no párodo, pois ele, para ajudar Práxagora, sai de cena. Como é o papel actancial do coro atuar do lado da protagonista, essa ajuda acontecerá fora de cena. Ainda assim, consideramos essa seção como párodo, pois é a primeira manifestação lírica do coro com um grupo coeso na peça.

Podemos, com isso, visualizar a estrutura do *primeiro párodo* da seguinte maneira:

QUADRO 2 – PRIMEIRO PÁRODO DE *ASS. MULHERES* (vv. 285-310) (289-299=300-310)		
α	Recitação ou fala (corifeia): 285-288	tetrâmetro iâmbico catalético
A	Parte lírica (recitação): 289-290[67]	tetrâmetro iâmbico catalético
B	Parte lírica (canto): 291-299 (estrofe)	trímetro eólico-coriâmbico[68] (-uu-)
A’	Parte lírica (recitação): 300-301	tetrâmetro iâmbico catalético
B’	Parte lírica (canto): 302-310 (antístrofe)	trímetro eólico-coriâmbico

[67] Usamos a divisão dos versos do párodo feita por Henderson (2002) e Parker (1997).
[68] De acordo com Raven (1962, p. 41), é comum um *métron* coriâmbico substituir um iâmbico na lírica iâmbica.

Ainda assim, conforme podemos perceber nos quadros acima, essa parte lírica da peça apresenta pouca variação, havendo alternância somente entre os versos iâmbicos, na recitação, e eólico-coriâmbicos, no canto[69].

Com o fim da canção, no párodo, não temos mais o grupo em cena, visto que se dirigiram à assembleia. É uma forma de êxodo, posto que ocorre a retirada do coro[70]. Assim, verificamos que esse *primeiro párodo*, na verdade, encontra-se metamorfoseado, pois: é parte do prólogo, já que começa a se formar no início da peça (1), contém a primeira participação lírica do coro, o que caracteriza a seção do párodo (2), e, no lugar de o canto apresentar o coro ao público, faz-se uma despedida, constituindo-se em uma saída, uma forma de êxodo (3). A chegada ao lugar indicado não é encenada, mas é feita uma referência ao que aconteceu na Pnix na próxima cena, no diálogo entre Blépiro e Cremes (vv. 372-477), diante da casa do primeiro.

No fim do párodo, o coro sai do palco, funcionando como elemento cênico que indica a passagem de uma seção a outra, pois, do *primeiro prólogo*, em que atuavam Praxágora, suas duas companheiras e as coreutas, passamos, depois da participação lírica do coro, a uma seção com novas personagens, Blépiro, seu Vizinho e Cremes, que dialogam em trímetros iâmbicos.

Essa cena acontece temporalmente em paralelo com a seção anterior ao párodo, em que a corifeia exorta as mulheres para que cheguem no "crepúsculo da manhã" [κνέφας] (v. 291) à assembleia. Blépiro levanta antes do amanhecer, quando ainda está escuro [σκότος] (v. 314), e inicia seu monólogo.

O marido de Praxára abre a nova seção, o *segundo prólogo* (vv. 311-477), com um monólogo (vv. 311-326), o qual serve para identificar Blépiro, "o observador"[71], como aquele que irá conduzir a cena, assim como sua esposa, pois ela, no *primeiro prólogo*, também abre a

---

[69] RAVEN, *op. cit.,* p. 93, 94.
[70] Cf. RUSSO, *op. cit.*, p. 221.
[71] O nome Blépiro tem como base o verbo βλέπω [ver, olhar], significando "o que dá uma olhada", "o que observa".

peça com um monólogo.

Blépiro, sem suas roupas, reclama em voz alta por não poder sair de casa. Seu Vizinho, ouvindo suas reclamações, dirige-se a ele, perguntando-lhe no verso 327: “Τὶς ἐστιν; Οὐ δὴπου Βλὲπυρος ὁ γειτνιῶν;” [Quem é? Por acaso não é Blépiro, o Vizinho?]. Apesar de estar de amarelo, cor que caracteriza o traje feminino, e com as botas da esposa, ele é reconhecido por seu Vizinho com o qual se identifica, posto que ambos têm dificuldade de encontrar suas vestes para poderem ir à assembleia (vv. 311-357a). O objetivo dessas personagens é saber onde estão as respectivas esposas e as vestimentas de ambos, mas eles permanecem na ignorância. A participação do Vizinho[72] é finalizada com o anúncio de que é “ὥρα βαδίζειν ἐστὶν εἰς ἐκκλησίαν” (v. 352) [hora de ir para a assembleia].

Na verdade, por essa hora, as mulheres já tinham se dirigido à Pnix. Mas, devido a sua dor de barriga, Blépiro continua em cena, em monólogo (vv. 357b-371), fazendo uma transição entre as cenas que compõem esse segundo prólogo.

Encontramos também mais um elemento que relaciona este prólogo com o primeiro, pois Blépiro teme que, naquela situação, sem conseguir se aliviar, ele se torne uma “σκωραμὶς κωμῳδική” (v. 371) [penico cômico], isto é, alvo do ridículo, como ocorre no *primeiro prólogo*, em que uma das companheiras de Praxágora se compara a um peixe defumado (v. 125), provocando riso. Pensamos que, nesse *segundo prólogo*, só a referência feita ao objeto já deveria ser motivo de riso para o público, mas a isso deve ser somada a própria descrição que ele faz de si, o que o caracteriza como um bufão, se pensarmos em termos de proxêmica, pois ele está agachado, vestido de amarelo e calçado com coturnos.

Enquanto Blépiro fala, Cremes[73] chega da assembleia e vê seu Vizinho ainda agachado (v. 372). Ao ser interpelado por Cremes, Blépiro levanta-se e responde rapidamente

---

[72] A falta de lexicalização da personagem mostra, mais uma vez, que sua atuação não será ampliada na trama.

[73] O nome Cremes apresenta o radical do verbo χρέμπτομαι que significa “escarrar com força”, característica do Homem tido como velho. Mas é interessante notar a proximidade do nome da personagem com a palavra χρῆμα que no plural significa ‘bens’[χρήματα].

em esticomitias às perguntas de Cremes sobre a situação em que ele se encontra, pois ele está não só agachado, mas vestido de roupa feminina (vv. 372-375). A relação entre os dois muda quando Blépiro sabe que o Vizinho vem da *ekklesía* (v. 376), pois este passa a encabeçar as perguntas, cabendo a Cremes respondê-las (vv. 377-404). Dessa forma, caberá à nova personagem o relato da atuação de Praxágora e suas companheiras que teve lugar enquanto Blépiro resolvia seu problema intestinal.

Por meio de Cremes, sabemos que a *ekklesía* foi iniciada e terminou mais cedo do que o habitual, pois as mulheres tomaram lugar antes da chegada dos homens, recebendo, assim, o trióbulo. Elas, com todo o aparato masculino que usavam, eram confundidas com sapateiros e efeminados por causa da cor da pele. Isso fica bem claro no relato de Cremes a Blépiro, que não tinha ido à assembleia:

> καὶ δῆτα πάντας σκυτοτόμοις ᾐκάζομεν
> ὁρωντες αὐτους· οὐ γὰρ ἀλλ’ ὑπερφυῶς
> ὡς λευκοπληθὴς ἦν ἰδεῖν ἡκκλησία.
> (vv. 385-387)
>
> e, por certo, comparávamos todos eles a sapateiros
> só de vê-los. Não tinha como não perceber quão extraordinariamente
> a assembleia estava cheia de gente de pele clara

Depois, Cremes compara Praxágora a um rapaz de pele clara, que, naquele contexto, identificava um efeminado: “μετὰ τοῦτο τοίνυν εὐπρετὴς νεανίας//λευκὸς τις ἀνεπήδησ’ ὅμοιος Νικίᾳ” (vv. 426-427) [depois disso, então, um belo rapaz, claro, semelhante a Nícias, levantou-se]. E, assim, Praxágora, no relato de Cremes, expõe, na assembleia, seu plano de entregar a administração da cidade às mulheres (v. 430).

A partir desse trecho, Blépiro começa a mostrar maior interesse no que Cremes está contando, em especial, porque é apontado um grupo que se opõe ao projeto de Praxágora, os camponeses. Blépiro se identifica com eles e, assim, tem início uma outra série de versos em esticomitias (vv. 433-440). Cremes relata que o tal rapaz fala mal de Blépiro, que, por isso mesmo, fica ainda mais interessado, dividindo com o interlocutor a maior parte dos versos em até em três partes:

Χρ. – [...] ...οἱ δ’ ἐκ τῶν ἀγρῶν
ἀνεβορβόρυξαν.
Βλ. – νοῦν γὰρ εἶχον, νὴ Δία.
Χρ. – ἀλλ’ ἦσαν ἥττους. ὁ δὲ κατεῖχε τῇ βοῇ,
τὰς μὲν γυναῖκας πόλλ’ ἀγαθὰ λέγων, σὲ δὲ
πολλὰ κακά.
Βλ. - καὶ τί εἶπε;
Χρ. – πρῶτον μέν σ’ἔφη
εἶναι πανοῦργον.
Βλ. – καὶ σέ;
Χρ. – μήπω τοῦτ’ ἔρῃ.
κᾆπειτα κλέπτην.
Βλ. – ἐμὲ μόνον;
Χρ. – καὶ νὴ Δία
καὶ συκοφάντην.
Βλ. – ἐμὲ μόνον;
Χρ. – καὶ νὴ Δία
τωνδι τὸ πλῆθος.
Βλ. – τίς δὲ τοῦτ’ ἄλλως λέγει;
(vv. 432-440)

Cr. – [...] os dos campos
murmuravam.
Bl. - Eles foram sensatos, por Zeus.
Cr. – mas eram minoria. Ele dominava com o grito,
falando muitas coisas boas com relação às mulheres,
E muitas coisas ruins de você.
Bl. – E o que ele falava?
Cr. - Primeiramente, falava que
[você] é vil.
Bl. - E com relação a você?
Cr. - Não me pergunte isso ainda.
E, depois, que é um ladrão.
Bl. - Eu somente?
Cr. - Sim, por Zeus!
E também um sicofanta.
Bl. - Eu somente?
Cr. - Sim, por Zeus!
E a maior parte destes aqui também.
Bl. – E quem fala disso de outra maneira?

Segundo Pavis (2007, p. 338), um conjunto de réplicas “fornece indicações sobre o ritmo da peça”. Logo, nessa estrutura, podemos visualizar que a encenação era rápida não só pelas esticomitias, mas também pelas perguntas e respostas que compõem esse jogo, quebrando a monotonia de um discurso monológico no relato de Cremes.

Nesse trecho, como podemos notar, Cremes refere-se ao público ao dizer no verso 440a “τωνδι τὸ πλῆθος”[74] [E a maior parte destes aqui também], identificando-o com uma

[74] Mais uma vez, apontamos o uso do dêitico espacial –ι, localizando a plateia.

das características dada a Blépiro, a vileza, o que ocasionou uma rápida incursão pelo *théatron*, ampliando seu espaço de atuação e aproveitando o *timing* da troca de fala em esticomitias entre as personagens.

Enfim, o projeto de Praxágora foi aceito, pois a única coisa que os cidadãos ainda não tinham tentado para salvar a cidade era o que a heroína propôs: entregar às mulheres a administração da *pólis* (v. 456-457a). As duas personagens em cena continuam a compartilhar seus versos discutindo a nova situação até se despedirem um do outro (v. 476):

> Χρ. –[...]
> ἀλλ᾽ εἶμι· σὺ δ᾽ ὑγίαινε.
> Βλ. – καὶ σύ γ᾽, ὦ Χρέμης.
>
> Cr. – [...] Então vou andando. Que você tenha saúde!
> Bl. – E você também, ó Cremes!

Em geral, as peças supérstites de Aristófanes apresentam em seus prólogos duas partes: uma em que se paz a exposição do plano do herói, seguida de sua execução. Assim, essas duas cenas são tratadas por Mazon (1904, p. 153) como componentes do prólogo, porque, para ele, não ocorre uma entrada propriamente dita do coro, mas temos ainda uma exposição contínua do plano da protagonista[75] feita por outras personagens. No entanto, concordamos com Russo (1994, p. 221), que considera essas cenas como um *segundo prólogo*, visto que o coro atua como grupo nos versos do que chamamos de *primeiro párodo* (vv. 285-310).

Observamos ainda que esta seção acontece em paralelo com a atuação das mulheres que ensaiam, no *primeiro prólogo*, e atuam na assembleia, fora de cena. Com a diferença de que nesse *segundo prólogo* a referência à atuação das mulheres na assembleia é feita a partir do ponto de vista masculino. Analisamos, portanto, esta seção como um *segundo prólogo* dividindo-a em duas partes: (1) a cena do diálogo de Blépiro com o Vizinho como um *prólogo paralelo* (311-357), pois sua ação é simultânea ao que ocorre extracenicamente após

[75] Para Mazon (1904, p. 153), o párodo ocorre somente nos versos 478-503. Para GIL FERNÁNDEZ (*op. cit.*, *passim*), o prólogo influi nas cenas (vv. 311-477) que seguem o párodo (vv. 285-310).

o *primeiro prólogo*, i. é, à atuação das mulheres na assembleia, (2) e o diálogo seguinte como um *prólogo digressivo* (vv. 358-477), pois o tempo já tinha avançado, sendo necessário, portanto, retomar diegeticamente o que aconteceu fora de cena tanto para as personagens como para o público. Consideramos o *prólogo digressivo* como uma retomada do que aconteceu no drama, mas que não foi encenado.

Dessa maneira, não percebemos uma alteração na ação da peça nos versos 311-357, que constituem a parte paralela do *segundo prólogo*, pois há um *continuum* com o *primeiro párodo* que foi entrecortado pela atuação do coro no *primeiro párodo* para que se mostrasse um outro lado da ação das mulheres que afetou os homens enquanto elas agiam. Com relação aos versos seguintes (vv. 358-477), na digressão, o que encontramos é um relato do que aconteceu quando Praxágora e o coro chegaram à Pnix e uma descrição do efeito causado pela atuação das mulheres na assembleia.

A abertura da primeira cena ocorre como no *primeiro prólogo* com a personagem falando sozinha. Não tratamos essa primeira parte como um elemento de transição entre as duas cenas desse *segundo prólogo* por considerarmos que a participação do coro nos versos 285-310 consiste em uma espécie de cortina que muda o ambiente cênico, fazendo a pausa dramática para que entrem novas personagens.

Como a transição de cena já foi feita pelo coro, esse monólogo nos aponta para a similaridade que ele tem com o *primeiro prólogo*, pois ele também se inicia com uma personagem falando sozinha na *skené*. Assim, o *segundo prólogo* mantém a relação com o que estava sendo tratado no prólogo anterior, já que o travestimento das mulheres que tiveram de tomar as roupas de seus maridos na surdina no *primeiro prólogo* é apresentado nesse *segundo prólogo* sob o ponto de vista daqueles que ficaram sem suas roupas.

O diálogo de Blépiro e seu Vizinho (vv. 327-357) esclarece ao público o porquê da pouca presença dos homens na assembleia, visto que as esposas tinham usado suas roupas

antes de eles acordarem. Então, enquanto as mulheres vão ao encontro de Praxágora com a roupa de seus maridos, estes, ao acordarem, procuram seus mantos e sapatos (vv. 329-347), sem encontrá-los.

A partir do verso 358, temos a segunda parte do *segundo prólogo* que se inicia com um outro monólogo de Blépiro (vv. 358-371), que fica sozinho em cena com a saída do Vizinho no verso 356. Esse trecho serve de transição para a chegada de outra personagem, ocorrendo, portanto, uma passagem no tempo da ação da peça e uma mudança de cena. O encontro de Cremes e Blépiro cria a ocasião para que a nova personagem relate acerca da atuação de Praxágora na assembleia, visto que essa ação ocorreu em paralelo com a primeira parte do *segundo prólogo*.

A conquista do objeto de Praxágora, anunciado desde o primeiro prólogo, era o momento mais esperado da peça, pois a comédia aristofânica consiste em representar a realização do projeto do herói e as consequências de sua execução, dividindo, muitas vezes, as peças cômicas em duas partes, uma que segue até o *agón*, sendo separada pela parábase, e outra, mostrando as consequências da vitória do herói, após a parábase.

A partir do verso 460, Cremes deixa de descrever a atuação das mulheres na assembleia e responde às questões de Blépiro sobre o novo estado de coisas, explicando ao companheiro como agora os cidadãos devem se comportar. Com isso, sabemos que os homens devem deixar de atender às convocações para irem à assembleia, pois essa incubência cabe às mulheres. Aliás, ocorre, como resultado do plano de Praxágora, uma inversão de papéis: enquanto as mulheres vão à assembleia e sustentam a casa, os homens podem ficar em casa e acordar tarde (vv. 458-466). Mas isso não significa que a vida será mais fácil, visto que, nessa nova conjuntura, os homens são obrigados a satisfazer sexualmente suas parceiras, ainda que não tenham vigor para isso (vv. 467-471a).

No aspecto cênico e dramático, essa seção apresenta uma proxêmica bastante dinâmica

em que, mais uma vez, encontram-se dois núcleos distintos de atuação de personagens por meio do encontro estabelecido primeiramente entre Blépiro e seu Vizinho e, em seguida, entre Blépiro e Cremes, diferenciando-se da divisão apresentada entre dois núcleos no *primeiro prólogo*, pois neste eles atuam paralelamente, enquanto, no *segundo prólogo*, um sucede ao outro.

Assim, a estrutura da seção e a proxêmica das personagens no *segundo prólogo* ocorrem do seguinte modo:

QUADRO 3 - SEGUNDO PRÓLOGO DE *ASS. MULHERES* (vv. 311-477)		
versos 311-357	*Prólogo paralelo* (trím. iâmb.)	Abertura (paralela ao *1º prólogo*): monólogo de Blépiro Desenvolvimento: diálogo com o Vizinho Despedida
versos 358-477	*Prólogo digressivo* (trim. iâmb.)	Abertura (transição): monólogo de Blépiro Desenvolvimento: diálogo com Cremes (diegese) Despedida

Como pode ser verificado, nessa seção, Blépiro atua como o condutor da cena, reproduzindo a atuação de Praxágora no *primeiro prólogo*. Mas, *segundo prólogo*, é mostrado o ponto de vista dos homens relativo à ação das mulheres ocorrida extracenicamente. Logo, não só no drama, mas também em termos espaciais, a *skené* passa a ser ocupada em sua totalidade por personagens do sexo masculino.

A duplicação da estrutura prólogo-párodo aponta-nos ao fato de que essa composição, no que nos foi transmitido textualmente, concentra-se mais em uma exploração narrativa que performática da ação, já que objetivo principal da heroína, a tomada do poder pelas mulheres, delineada desde o início da peça e, portanto, bastante aguardada, não é encenada, mas contada digressivamente.

A retomada que é feita para se apresentar ao público a realização do projeto da heroína faz com que haja uma ruptura na ação da peça, tornando-a descontínua. Como cabe no prólogo a exposição o plano do herói, nesse *segundo prólogo*, o público já sabia,

antecipadamente, que o objetivo da heroína era preparar as mulheres, como vimos no *primeiro prólogo*, com a finalidade de fazê-las ir à assembleia disfarçadas de homens para votar em prol da proposta de se entregar a administração da cidade a elas.

Dessa forma, podemos antever essa realização no *primeiro prólogo*, por meio de um ensaio, ainda que não a execução do plano de Praxágora não faça parte da *performance*, evitando um deslocamento das personagens até a Pnix. As eventuais oposições ocorridas durante a assembleia foram representadas no relato de Cremes e na reação de Blépiro e seu Vizinho, durante o *segundo prólogo*, isto é, após a vitória de Praxágora na assembleia.

Até aqui, acompanhamos a duplicação das duas primeiras seções de *Assembleia de Mulheres*: prólogo e párodo. Ao tratarmos das partes estruturais duplicadas, podemos nos remeter à peça *Rãs* que é tida como "a última das peças da comédia antiga" (THIERCY, 1986, p. 236)[76], pois nela encontramos o maior número de elementos duplicados: prólogo, párodo, parábase. Mesmo assim, *Rãs* ainda é considerada uma comédia da fase antiga pelo tratamento dado ao coro, que continua a atuar como nas peças anteriores[77].

Duarte (2000, p. 174) cita *Rãs* como "a comédia mais experimental que Aristófanes nos legou" e a caracteriza por conter "a duplicação de vários elementos formais (prólogo, párodo, parábase – desmembrada) ou inversão de seções tradicionais – parábase anteposta ao *agón*, que se mescla ao debate literário" (DUARTE, 2000, p. 175). Tudo isso se explica, pois "os elementos estruturais são rearranjados em função do melhor desenvolvimento do enredo" (DUARTE, 2000, p. 213).

Dessa forma, não é de se estranhar que, em *Assembleia de Mulheres*, haja o uso de algo que já tinha sido colocado em cena e que funcionara bem, posto que a peça *Rãs* venceu o

---

[76] Para English (2005, p. 5), *Rãs* delineia os traços encontrados em *Assembleia* e *Pluto*, em especial com relação ao uso de objetos cênicos.

[77] Devemos apontar outras atuações especiais do coro em *Nuvens* (423 a.C.), na qual o coro começa a cantar sem ser visto pela personagem Estrepsíades, em *Aves* (414 a.C.), cujos coreutas aparecem um a um, e não em grupo, e em *Tesmoforiantes* (411 a.C.), em que não é feito um anúncio da entrada do coro, que se dirige à orquestra em silêncio no verso 280 e passa a cantar no verso 312. Zimmermann (1996, p. 183) considera que nessas peças, às quais ele soma *Rãs* e *Assembleia de Mulheres*, ocorre um párodo que foge dos moldes tradicionais. Para ele, o termo párodo é usado com relação a essas peças "por conveniência" (*ibidem, loc. cit.*).

concurso em primeiro lugar. O fato de se duplicarem as seções em *Assembleia* é fruto, portanto, de um experimentalismo que deu certo.

Em *Assembleia de Mulheres*, o *segundo párodo* (vv. 478-503) ocorre com a entrada do coro em grupo marchando sob a condução da corifeia para dar suporte à heroína. A líder do coro está exortando suas companheiras a seguirem em frente olhando para trás, para os lados, a fim de verificar se alguém as observava (vv. 478-482). É interessante notar que a ordem para a marcha é marcada no primeiro verso pelo uso de um simples *métron* anapéstico (----)[78], o qual, segundo Parker (1997, p. 530), indica um "estilo militar": " ἔμβα, χώρει" (v. 478) [Vá em frente, avance!].

Segundo Gil Fernández (1996, p. 24), o coro faz sua entrada quando "o espectador tem notícia dos pressupostos e da finalidade da peça", o que já tinha sido feito nos dois prólogos da comédia. O párodo consiste na entrada do coro para participar da peça como um grupo, posicionando-se a favor (*Cavaleiros*, *Paz*) ou contra a ação do herói (*Acarnenses, Lisístrata*). Os coreutas também podem se agrupar para a prática de alguma atividade, como em *Tesmoforiantes* e *Rãs*, em que os membros se reúnem para um festival religioso.

No verso 479, temos o emprego do tetrâmetro iâmbico catalético: "ἆρ' ἔστι τῶν ἀνδρῶν τις ἡμῖν ὅστις ἐπακολουθεῖ;" [acaso, há algum homem nos seguindo?]. Em seguida, no verso 480, temos o emprego de um *métron* iâmbico (u-u-): "στρέφου, σκόπει" [Dê a volta, olhe!].

Nos versos 481 e 482, a corifeia volta a usar o tetrâmetro iâmbico catalético. Isso nos mostra que ela alternava o papel de líder do coro, nos versos monométricos, com o de simples coreuta, nos dímetros e nos tetrâmetros, pois, como já vimos no *primeiro párodo*, o uso do verso iâmbico, especificamente em tetrâmetros, caracteriza uma personagem velha, que era o

---

[78] No verso em questão, os quatro tempos do *métron* anapéstico (uu – uu -) são compostos por dois pés espondaicos (- - - -), formando os quatro tempos em dipodia em que se reúnem dois pés iguais para se formar uma unidade.

que os coreutas estavam representando: homens velhos. Assim, podemos perceber a forma como o grupo está ocupando o espaço cênico.

No verso que inicia o canto coral, temos a seguinte ordem: "ἀλλ' ὡς μάλιστα τοῖν ποδοῖν ἐπικτυπῶν βάδιζε" (v. 483) [de qualquer modo, marche batendo os pés o mais ruidosamente possível]. Assim, a entrada do coro não passa despercebida. Ele entra como um grupo militarmente preparado para o combate. Nesse párodo, podemos ver que de fato Praxágora se tornara o general de todos, ἡ στρατηγός (v. 490), e o coro se comporta como uma tropa sob o seu comando. Caberá também à corifeia saudá-la com uma *strategós* (v. 500), visto que Praxágora não só elaborou e executou o plano, mas também serviu de *didáskalos* para o coro.

Nesse *segundo párodo*, o coro encontra-se travestido e, quando cumpre seu papel de adjuvante na assembleia, trata de se desvencilhar do disfarce para não ser descoberto e, mais uma vez, o acessório é apresentado como um elemento que capacita a personagem a se transformar em uma outra, pois é dada a ordem de tirar a indumentária para que as coreutas pudessem voltar a ser elas mesmas quando o coro ordena no verso 499a: "πάλιν μετασκεύαζε σαυ– //τὴν αὖθις ἥπερ ἦσθα" [troque de roupa mais uma vez e torne-se de novo você mesma].

Observamos que o canto do coro nesse *segundo párodo* é marcado pelo predomínio dos versos iâmbicos, em dímetros e trímetros, o que torna essa participação coral com um fraco teor lírico, estando mais próxima da fala[79] e não do canto. Podemos comparar essa cena com a primeira *performance* do coro que se despede cantando em eólio-coriâmbico, ritmo muito mais vibrante que o verso iâmbico, visto que é neste último metro que se compõem também os diálogos da peça.

Com essa análise, podemos mostrar como ocorre a simetria entre estrofes no *segundo*

---

[79] Na *Poética* de Aristóteles, temos a referência ao metro iâmbico, usado nos diálogos, como sendo "o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente" (*Poét.*, IV, 1449a25).

párodo:

QUADRO 4 - SEGUNDO PÁRODO DE *ASS. DE MULHERES* (vv. 478-503) (478-482; 483-492=493-503)[80]		
α	Recitação ou fala (corifeia): 478-482	v. 478: monômetro anapéstico v. 479: tetrâmetro iâmbico catalético v. 480: dímetro iâmbico vv. 481-482: tetrâmetro iâmbico catalético
A	Parte lírica (canto): 483-488 (estrofe)	v. 483: tetrâmetro iâmbico catalético (1º *colon*) e acatalético (2º *colon*) v. 484: dímetro iâmbico v. 485: tetrâmetro iâmbico v. 486: tetrâmetro iâmbico v. 487: dímetro iâmbico v. 488a-b: dímetro iâmbico
B	Recitação ou fala (corifeia): 489-492	tetrâmetro iâmbico
A’	Parte lírica (canto): 493-499 (antístrofe)	v. 493: tetrâmetro iâmbico catalético (1º *colon*) e acatalético (2º *colon*) v. 494: dímetro iâmbico v. 495: tetrâmetro iâmbico v. 496-497: tetrâmetro iâmbico v. 498: dímetro iâmbico v. 499a-b: dímetro iâmbico
B’	Recitação ou fala (corifeia): 500-503	tetrâmetro iâmbico

De acordo com Mazon (1904, p. 153), o primeiro verso que encabeça as estrofes é dividido em duas partes iguais (v. 483=493): a primeira é catalética, em que falta um elemento métrico, e a segunda, acatalética. O fato de ser empregado um verso completo, isto é, acatalético, enfatiza a fala da personagem, na visão de Parker (1997, p. 528), além de ser um elemento surpresa na sequência métrica, pois, como afirma Raven (1962, p. 32), “é muito comum na comédia grega o tetrâmetro iâmbico ‘catalético’”.

3.2 *PROAGÓN* E *AGÓN*

A atuação do coro no *segundo párodo* permite a transição para uma nova cena. A corifeia anuncia no verso 500 a aproximação da *strategós*, e, assim, Praxágora é recebida em um novo ambiente cênico.

[80] Cf. PARKER, 1997, p. 530-531.

Após o canto do coro, a partir do verso 504, temos Praxágora vitoriosa, já descaracterizada e pronta para atuar como mulher, esposa e chefe nesse novo estado de coisas. Além disso, ela continua com a função de ordenar cenicamente o coro de mulheres, como havia feito nos versos iniciais da peça:

> ῥιπτεῖτε χλαίνας, ἐμβὰς ἐκποδὼν ἴτω,
> χάλα συναπτοὺς ἡνίας Λακωνικάς,
> βακτηρίας ἄφεσθε. καὶ μέντοι σὺ μὲν
> ταύτας κατευτρέπιζ’, [...]
> (vv. 507-510a)
>
> tirem essas capas, que o sapato seja retirado,
> afrouxe os cadarços ajustados dos sapatos,
> larguem as bengalas. E você, pois,
> ponha em ordem essas coisas, [...]

Ela encerra aqui a primeira etapa do seu plano, realizando um movimento contrário ao que foi feito inicialmente, pois, em vez de se travestirem, as mulheres devem se despir do disfarce. É interessante notar a dinâmica desses versos com a análise dos dêiticos pessoais, que sofrem a alternância entre a 2ª pessoa do singular e a do plural, mostrando que Praxágora ora se dirige ao grupo, ora a uma coreuta.

O índice de que de fato ela assume o posto de *strategós* se mostra no *métron* usado nos versos 514-519 em que a coreuta responde sem o disfarce em tetrâmetro anapéstico catalético[81], metro que reproduz a fala de um agente militar. O emprego de anapestos mostra a gravidade do ambiente em que a ação está sendo encenada, além de nos remeter para o fato de que as coreutas tinham que agir como soldados, contribuindo, desse modo, com a vitória das mulheres sobre os homens[82].

Assim, temos Praxágora e o coro prontos para o combate, visto que, como é usual na comédia grega antiga, o párodo é sucedido pelo *agón*. Para Mazon (1904, p. 173), o coro na comédia grega deve estar preparado no sentido militar, pois “toda comédia é mais ou menos

---

[81] É um tipo de metro bastante empregado por Aristófanes, a ponto de lhe ser atribuída falsamente por Hefestion sua invenção. Na verdade, como aponta Gil Fernández (*op. cit.*, p. 73), esse metro existe desde Epicarmo. Mas, por causa da atribuição feita, esse metro também é chamado de *aristofânico*.

[82] De acordo com Raven (1968, p. 57) “os anapestos eram tradicionalmente um metro de marcha e, como tal, são particularmente associados a partes do drama em que uma movimentação ocorre no palco.”

um combate".

O coro apresenta-se de forma completamente submissa à protagonista, que, como temos visto, atua muitas vezes no lugar que deveria ser reservado à corifeia:

> κεῖται δὴ πάνθ' ἅπερ εἶπας, σὸν δ'ἔργον τἄλλα διδάσκειν,
> ὅ τί σοι δρῶσαι ξύμφορον ἡμεῖς δόξομεν ὀρθῶς ὑπακούειν·
> οὐδεμιᾷ γὰρ δεινοτέρᾳ σου ξυμμείξασ' οἶδα γυναικί. (vv. 514-516)
>
> Todas as coisas estão estendidas como ordenou, orientar-nos acerca das outras coisas é o seu trabalho,
> Em verdade, nós decidimos nos sujeitarmos a fazer o que é do seu interesse
> Que eu saiba, nunca me associei com uma mulher mais formidável que você.

Praxágora, então, dirige-se ao coro ordenando-o a permanecer em cena ao dizer "περιμείνατέ νυν" (v. 517) [aguardem agora], enquanto ela passa a exercer o poder que lhe foi concedido na assembleia. Logo, as cenas seguintes têm um observador, o coro, que atua como adjuvante da heroína, pois ele não se manifesta, ficando em silêncio.

Blépiro, marido de Praxágora, ao encontrá-la, lança uma sequência de perguntas acerca de seu paradeiro e do uso da indumentária masculina. É uma cena doméstica, em que o embate entre marido e mulher caracteriza a personagem Blépiro como a figura do velho que se casa com uma jovem, e que, por isso, sente ciúmes. Trata-se aqui de um recorte da vida privada[83].

Praxágora consegue se justificar de todas as coisas, fugindo da última pergunta ao indagar seu marido sobre as resoluções tomadas na assembleia. Por meio dele, ela acaba sabendo que seu plano já tinha uma certa repercussão (vv. 519-557).

A partir do verso 558, Praxágora começa a defender a entrega do governo às mulheres, visualizando, com isso, um mundo melhor (vv. 558-562a). Quando nos versos 562b-563 Blépiro reclama o retorno da velha ordem, o diálogo é interrompido por um Vizinho, que quer ouvir as reflexões de Praxágora acerca desse novo mundo: "ὦ δαιμόνι ἀνδρῶν, τὴν γυναῖκ' ἔα λέγειν" (v. 564) [nobre homem, permita que sua mulher fale!].

---

[83] Para Silva (2007, p. 314), Blépiro é um "embrião da figura do velho casado com uma mulher mais jovem". Trata-se aqui de uma cena inédita na produção supérstite de Aristófanes (cf. *ibid.*, *loc. cit.*).

Blépiro estava se mostrando contrário à mudança ocasionada pelo plano da heroína dizendo que sua vida seria arruinada, visto que não terá mais como fonte de renda a ida à assembleia e aos tribunais[84]. Com a intervenção do Vizinho, Praxágora passa a argumentar em favor da administração feminina da cidade a fim de convencer as duas personagens a ficarem do lado dela:

> Πρ. – μὴ λωποδυτῆσαι, μὴ φθονεῖν πλησίον,
> μὴ γυμνὸν εἶναι, μὴ πένητα μηδένα,
> μὴ λοιδοιρεῖσθαι, μὴ᾽ νεχυραζόμενον φέρειν.
> Γε. – νὴ τὸν Ποσειδῶ μεγάλα γ’, εἰ ψεύσεται
> Πρ. – ἀλλ’ ἀποφανῶ τοῦθ’. ὥστε σέ τέ μοι μαρτυρεῖν
> καὶ τοῦτον αὐτὸν μηδὲν ἀντειπεῖν ᾽εμοί.
> (vv. 565-570)
>
> Prax. – não haverá mais roubo de roupa, nem se invejará o Vizinho
> não haverá ninguém nu, nem nenhum necessitado,
> não haverá injúrias, nem ninguém será tomado por penhora
> Viz. – por Poseidon, que grandes coisas, se ela não estiver mentindo.
> Prax. – bem, vou explicar isso de tal modo que você testemunhará em meu favor
> e esse cara não poderá se opor a mim.

Nesse diálogo, evidencia-se a função das personagens Blépiro, como oponente, e o Vizinho, como adjuvante. Esse diálogo é, na verdade, uma preparação para a seção seguinte, o *agón*, pois, com o anúncio de Praxágora de que irá convencer seus oponentes, o que se faz é sinalizar a disputa retórica que está por vir. Assim, o que tivemos foi um *proagón*[85] que, segundo Feral (2009, f. 15), caracteriza-se por ser uma cena de preparação para o debate constituindo um “acessório da ação”. Sua proxêmica pode ser mais bem visualizada no esquema abaixo:

---

[84] Blépiro clama a Praxágora no verso 563b: “[...] μηδ’ ἀφέλῃ μου τὸν βίον” [Não acabe com a minha vida!].

[85] Chamaremos de *proagón* a cena iâmbica que serve para introduzir o *agón* propriamente dito. Vale observar que *proagón* também é o nome dado a uma pré-apresentação que consistia em uma apresentação dos poetas trágicos, do córego, do coro e dos atores sem as máscaras para que o público os conhecesse, especialmente os que participavam pela primeira vez. Não se atesta que os comediógrafos participavam dos *proagones*, mas se acredita que, diante de tal magnitude, todos os poetas faziam parte dessa programação. Os *escolia* de Ésquines são uma das fontes em que se registra esse evento preliminar (cf. HAIGH, *op. cit.*, p. 67; CSAPO; SLATER, *op. cit.*, p. 105).

QUADRO 5 - *PROAGÓN* DE ASS. DE MULHERES (vv. 504-570)	
Versos	cena/situação em trímetro iâmbico
504-513	1 personagem (Praxágora) ordenando o coro
514-519	1 personagem (Praxágora) e a corifeia seguida de coreutas/adjuvantes
520-563	2 personagens (Praxágora e Blépiro/oponente) em diálogo
564-570	3 personagens (Praxágora, Blépiro/oponente e Vizinho/adjuvante) em diálogo

Na verdade, esse *proagón* apresenta-se bipartido entre a atuação da corifeia e Praxágora (Praxágora x corifeia) e o diálogo desta com Blépiro (Praxágora x Blépiro), seguido de uma pequena intervenção do Vizinho. Na primeira parte, temos o encerramento do que tinha se iniciado no *primeiro prólogo*, pois só aqui as coreutas vão se despir de seu disfarce. Logo, analisaremos a configuração actancial da nova situação apresentada: a reconstituição do coro e o enfrentamento entre Praxágora e Blépiro que ocorre em um ambiente familiar, privado, sendo dada a vitória à heroína.

Depois dessa cena de transição, o coro permance em cena. Assim, podemos saber como será configurado o *agón*, pois nessa seção acontece uma discussão entre o herói e o oponente do seu plano, sendo necessário que o protagonista fundamente e faça imperar sua ideia, com o coro em seu favor, no caso de *Assembleia*. Era uma parte da comédia bastante aguardada pelo público, por ser um elemento-chave na resolução da intriga[86].

Essa seção, o *agón*[87], é composta por cenas epirremáticas, e não episódicas, em que se percebe uma simetria entre as partes que a compõem. Diferententemente das seções anteriores, em que eram usados versos determinados, nesta parte, há maior liberdade na escolha da métrica. O *agón* apresenta em sua estrutura determinados elementos simétricos que o caracterizam: ode x antode, *katakeleusmós* x *antikatakeleusmós*, *epírrhema* x *antepírrhema*, *pnîgos* x *antipignos* e *sphragís.*

---

[86] Para Zielinski e Pickard-Cambridge, o núcleo do *kómos* é constituído de párodo-*agón*-parábase (*apud* GIL FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 31). Gelzer concebe o *agón* como a parte final da *diallagé* (reconciliação) que tem início com a aparição do coro no párodo (*apud ibid.*, p. 32).

[87] O *agón* é uma parte da estrutura da comédia evidenciada por Theodore Zielinski in *Die Gliederung der altattischen Komödie*, 1885.

A *ode* e a *antode* são partes corais agonísticas que podem ser entrecortadas por diálogos entre as personagens. O *katakeleusmós e antikatakeleusmós* são exortações feitas pelo coro aos contendedores dando início à discussão (*katakeleusmós*). O *antikatakaleusmós* é uma resposta às provocações do coro[88]. O *epírrhema* e o *antepírrhema* são partes recitadas em tetrâmetros anapésticos e tetrâmetros iâmbicos cataléticos, podendo ser isorrítmicos ou heterorrítimicos[89]. No *epírrhema*, uma personagem expõe uma tese ou se defende, sendo derrotado. No *antepírrhema*, o antagonista que será vencedor se expõe. Ao usar o metro iâmbico, a personagem se aproxima mais do seu público, por ser o iambo (u-) mais próximo da linguagem falada. Gil Fernández (1996, p. 27) observa que esse trecho é sempre interrompido por um *bomólokhos*, o bufão, que faz objeções ou zombarias.

Temos ainda o *pnîgos* e o *antipnîgos*, que apresentam a conclusão das partes anteriores, o *epírrhema* e o *antepírrhema*, apresentados em um tempo rápido, seguindo o mesmo ritmo trocaico e trocando o tetrâmetro por dímetro. Assim, temos o último esforço feito pelos contendedores para fazer valer sua tese. Por fim, há a *sphragís* que consiste em um juízo elaborado em tetrâmetros cataléticos (iâmbicos ou anapésticos) sobre o debate realizado que só ocorria quando se chegava a uma solução que agradasse ao coro. Assim, o vencedor da disputa é apresentado pelo corifeu[90]. Essa estrutura simétrica no *agón* é chamada sizígia epirremática[91]. Eis o esquema:

---

[88] O *katakaleusmós* não é necessário no caso de um coro que não toma iniciativa na ação das peças (cf. GIL FERNÁNDEZ, *op.cit.,* p. 26).

[89] No caso dos agones isorrítmicos, o *epírrhema* e o *antepírrhema* são compostos em versos tetrâmetros iâmbicos ou tetrâmetros anapésticos. Nos agones heterorrítmicos, o epirrema está em tetrâmetros anapésticos e o antepírrhema em tetrâmetros iâmbicos.

[90] Podemos ter agones secundários após a parábase, como verificamos em *Cavaleiros* e *Nuvens*. Além disso, segundo Mazon (1904, p. 174), pode ocorrer uma cena de transição, em trímetros, que serve de conclusão para a primeira parte da peça e de prólogo da segunda parte que começa depois da parábase. Assim, essa cena de transição prepara a saída dos atores e anuncia o retorno deles. Com o palco vazio, os coreutas se despem de suas máscaras, dirigindo-se ao público. Somente em *Tesmoforiantes*, permanecem dois atores no palco que permanecem mudos.

[91] No entanto, somente oito peças de Aristófanes apresentam agones com estrutura simétrica (cf. GIL FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 27). Por outro lado, *Cavaleiros*, *Nuvens, Vespas* e *Rãs* têm dois agones (principal e secundário). Zielinski aponta a sizígia epirremática ou a “parte coordenada” como característica de três seções: párodo, *agón* e parábase (*apud* Feral, 2009, f. 27).

QUADRO 6 – ESTRUTURA DO *AGÓN* COMPLETO		
ode	-	antode
katakeleusmós	-	*antikatakeleusmós*
epírrhema	-	*antepírrhema*
pnîgos	-	*antipnîgos*
	sphragís	

Em *Assembleia de Mulheres*, o *agón* apresenta uma estrutura bem simplificada, pois não é composto por uma sizígia epirremática[92]. Dessa forma, percebemos que só um lado terá vez na argumentação, sem uma verdadeira oposição, visto que estão excluídos a *antode, antikatakaleusmós, antepirrema* e *antipnîgos*. Por isso, não é colocada no final a *spragís*, pois não houve um debate de fato, cabendo a vitória à protagonista.

No *proagón*, Praxágora anuncia que apresentará explicações que convenceriam seus interlocutores (vv. 569-570). No *agón*, caberá ao coro, com uma *ode*, estimular a heroína para que ela seja perspicaz em seus argumentos, vencendo o debate (vv. 571-589):

Χο. – νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν
φροντίδ' ἐπισταμένην
ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.
κοινῇ γὰρ ἐπ' εὐτυχίαισιν
ἔρχεται γλώττης ἐπίνοια πολίτην 575
δῆμον ἐπαγλαϊοῦσα
μυρίαισιν ὠφελίαισι βίου· δη–
λοῦν δ' ὅ τι περ δύναται καιρός.
δεῖται γάρ τι σοφοῦ τινος ἐξευρήματος ἡ πόλις ἡμῶν.
ἀλλὰ πέραινε μόνον
μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον·
μισοῦσι γάρ, ἢν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται. 580
ἀλλ' οὐ μέλλειν, ἀλλ' ἅπτεσθαι καὶ δὴ χρὴ τῆς διανοίας·
ὡς τὸ ταχύνειν χαρίτων μετέχει πλεῖστον παρὰ τοῖσι θεαταῖς.
Πρ. – καὶ μὴν ὅτι μὲν χρηστὰ διδάξω πιστεύω· τοὺς δὲ θεατάς,
εἰ καινοτομεῖν ἐθελήσουσιν καὶ μὴ τοῖς ἠθάσι λίαν
τοῖς τ' ἀρχαίοις ἐνδιατρίβειν, τοῦτ' ἔσθ' ὃ μάλιστα δέδοικα. 585
Γε. – περὶ μὲν τοίνυν τοῦ καινοτομεῖν μὴ δείσῃς· τοῦτο γὰρ ἡμῖν
δρᾶν ἀντ' ἄλλης ἀρετῆς ἐστιν, τῶν δ' ἀρχαίων ἀμελῆσαι.
Πρ. – μή νυν πρότερον μηδεὶς ὑμῶν ἀντείπῃ μηδ' ὑποκρούσῃ,
πρὶν ἐπίστασθαι τὴν ἐπίνοιαν καὶ τοῦ φράζοντος ἀκοῦσαι.[...]

---

92 Trata-se, na verdade, de um *semiagone*, um agone pela metade, sem oposição. Devemos notar que *Paz* e *Pluto* também apresentam um *agón* bastante simplificado contendo somente *katakeleusmós*, *epirrema* e *pnîgos*. *Assembleia* tem, além dos três elementos apontados, uma *ode*.

Coro
Agora é preciso que você elabore um raciocínio filosófico e sábio,
aplicando uma reflexão
que defenda todas suas amigas.
Pois, para a felicidade da comunidade,
a inteligência de tua fala é dirigida,
com a finalidade de alegrar o cidadão e o povo
com infinitas vantagens de vida. 575
Está na hora de você mostrar seu valor.
Pois, eu te digo, nossa cidade precisa de um sábio propósito.
Mas só aconselhe
o que não foi feito nem dito no passado,
porque eles detestam que as coisas do passado sejam sempre vistas. 580
Vamos, não demore! É preciso colocar em prática seus projetos
de maneira que o que se faz prontamente é o que mais agrada aos espectadores.
Praxágora
Acredito que ensinarei coisas úteis. E quanto aos espectadores,
por acaso querem inovar e não ficar muito presos aos costumes e
às práticas do passado. Isso é o que mais temo. 585
Vizinho
Com relação a inovar, não tenha medo! Para nós, fazer isso está no lugar de
qualquer outra virtude, pois não cuidamos de coisas antigas.
Praxágora
Então, primeiramente, que nenhum de vocês se oponha nem me interrompa
antes de conhecer minha ideia e ouvir minha explicação.

No *agón* de *Assembleia*, encontramos uma *ode* (vv. 571-580) cantada em diferentes quantidades de *metra* em ritmo datílico (– u u) combinados com dátilos epítritos livres (– u– ou – uu– uu–)[93], que formam a maioria das estrofes das odes agonísticas. Nessa ode, o coro atua como conselheiro e incentiva a protagonista. No *katakeleusmós* (vv. 581-582), recitado em tetrâmetro anapéstico[94], a corifeia instiga a heroína para que ela dê início ao seu discurso, indicando que isso agrada ao público (v. 582).

O *epírrhema* (vv. 583-688), que é a explicação de Praxágora, também é composto em tetrâmetro anapéstico, mostrando um matiz bélico marcado pelo ritmo. Por fim, o *pnîgos* (vv. 689-709) que encerra o que foi dito no *epírrhema*. Assim, em *Assembleia*, podemos visualizar, no esquema abaixo, as partes que compõem esse *agón* pela metade, pois não há uma oposição simétrica formada por uma *antode*, *antikatakeleusmós, antepírrhema* e

[93] Cf. RAVEN, 1962, p. 52-53. Como são versos cataléticos, um espondeu (– –) pode substituir um dáctilo no último *métron* (*ibid*., p. 48).
[94] Segundo GIL FERNÁNDEZ (*op. cit.*, p. 26), em boa parte das vezes, o *katakeleusmós* é iniciado por ἀλλά, como ocorre em *Assembleia de Mulheres*. Ele aponta o fato de que o *katakeleusmós* não é necessário em um *agón* em que o coro não toma a iniciativa. O *katakeleusmós* é usualmente expresso em um dístico, não cabendo estender esse tipo de exortação se o coro já estiver motivado e integrado na ação. Em geral, ele aparece nos primeiros episódios ou encabeça um trecho epirremático.

antipnîgos, tratando-se, portanto, de um *semiagón*. O quadro abaixo mostra a diversidade métrica no *agón* de *Assembleia de Mulheres*:

QUADRO 7 –*AGÓN* DE *ASSEMBLEIA DE MULHERES* (vv. 571-709)
ode – canto do coro em ritmo datílico com datílico epítrito livre (vv. 571-580)
katakeleusmós – recitação em tetrâmetro anapéstico (vv. 581-582) - exortação da corifeia a Praxágora -
epírrhema – explicação em tetrâmetro anapéstico (vv. 583-688) - explicação de Praxágora entrecortada pela intervenção do Vizinho e de Blépiro - (3 atores em diálogo)
pnîgos – conclusão da explicação em anapestos (vv. 689-709)

O trecho epirremático, ou explicativo, no *agón*, contendo 105 versos, é a maior parte dessa seção. Nele, temos uma explicação do que acontecerá à cidade com a aplicação da nova lei. Blépiro e o Vizinho solicitam à Praxágora que esclareça alguns aspectos dessa nova ordem, não lhe fazendo praticamente oposição alguma, pois são convencidos de que, embora tenham de deixar o velho hábito de ir aos tribunais e à assembleia, de onde tiravam suas rendas, as vantagens são boas, sendo baseadas em um tripé: a redistribuição de bens (1), de alimento (2) e um novo regimento referente à prática sexual (3), já que, agora, todos terão acesso a tudo e a todos.

No *pnîgos*, Praxágora trata de, em uma tirada[95], concluir a explicação dada no epirrema. No último verso do pnîgos, Praxágora, tendo conquistado de vez seus interlocutores, não deixando nenhuma brecha para oposição dos dois, pergunta: "φέρε νυν φράσον μοι, ταῦτ᾽ ἀρέσκει σφῷν;" (v. 709) [vamos, digam-me agora, essas coisas agradam a vocês dois?]. Praxágora obtém a réplica esperada, logo depois do *agón*: "πάνυ" (v. 710) [muito!].

Logo, temos um *agón* que não tem seu vigor agonístico ou persuasivo, consistindo em

[95] No *pnîgos*, o ator tinha de declamar em um único fôlego.

uma explicação acerca do tema da peça, intercalada pela fala de Blépiro e do Vizinho, que atuam como dois bufões (*bomolókhoi*), o que reduz a monotonia de uma exposição monologada[96]. Não há opositores, e, portanto, não é necessário ter um árbitro.

É interessante notar que nesse *agón* há algumas referências ao público que o incluem no discurso epidítico nos versos 582 [θεαταῖς], 583 [θεατάς] e 588 [ὑμῶν]. Nos versos 580-582, o coro indica que não interessa mais à plateia o que já foi explorado anteriormente, referindo-se aos projetos políticos de salvação da cidade. Nos versos 583-585, Praxágora teme que os espectadores não aceitem inovações, mas, como o Vizinho diz que a inovação é bem-vinda, ela pede a seus ouvintes que não lhe interrompam em sua exposição (v. 588)[97].

Essas referências apresentam um ponto em comum com as parábases aristofânicas. A parábase seria a seção esperada após o *agón* em uma peça cômica com os elementos estruturais fixos, contendo a sequência prólogo-párodo-*agón*-parábase-episódios[98]-êxodo. Ela tem uma composição parecida com o *agón*, visto que pode apresentar também uma sizígia epirremática[99]. Sua função era a de garantir a vitória da peça no concurso, com seus comentários metateatrais e auto-elogios, e transpor para o plano da *pólis* (político) as questões situadas no plano dramático. A diferença com relação à sizígia epirremática do *agón* reside no fato de que na parábase há somente a atuação do coro, fora da ação dramática, enquanto no *agón* a participação do coro é intercalada pelo diálogo das personagens, fazendo parte da ação dramática.

Van Daele (2002, p. 5) considera, devido a essas referências feitas ao público, que nos

---

[96] Cf. SILVA, 2007, p. 304. Segundo Féral (2009, f. 15), trata-se de um *agón* expositivo, como o de *Aves* e *Lisístrata*.

[97] No verso 588, o uso do pronome ὑμῶν aponta para o público, pois quando Praxágora se dirige aos interlocutores, ela emprega σφῷν (v. 709), um dual.

[98] Episódios intercalados com cantos corais, estásimos.

[99] A sizígia epirremática é formada por partes cantadas e recitadas que se alternam, estando presente no párodo e no *agón* (cf. DUARTE, *op. cit.,* p.35).

versos 578-709 temos uma parábase[100]. É evidente nas parábases que o corifeu costumava se dirigir ao espectador para chamar sua atenção a algum evento relacionado a sua realidade histórica ou à própria encenação[101]. Entretanto, devemos lembrar que a parábase não era o lugar exclusivo de contato das personagens com o público. Em alguns trechos fora dessa seção, o autor convidava a plateia a integrar a ficção, ampliando a encenação à assistência, sem que, com isso, houvesse uma ruptura drástica no que está sendo tratado no enredo da peça nos moldes da parábase, pois a personagem não se afasta da ação dramática. É o que ocorre nos versos da *Assembleia* apontados acima, pois são feitas referências ao público sem pausa parabática[102].

As personagens que participam dessa seção ocupam a orquestra e a *skené* no espaço cênico. Elas se encontram diante das mesmas casas que apareceram no *primeiro prólogo*, a de Praxágora e a do Vizinho[103], que caracteriza o espaço dramático como um lugar aberto, público.

Com o fim do *agón*, temos a vitória da heroína e, portanto, o que passaremos a ver são os resultados dessa conquista. Assim, podemos levar em consideração a distribuição dos actantes até aqui, pois o objeto do sujeito foi realizado:

---

[100] Hubbard (1991, p. 249) também compartilha a opinião de que a fala de Praxágora nos versos 571-582 se localiza na posição em que usualmente se teria uma parábase, por isso há uma semelhança desses versos com a parábase, em especial, pela ruptura da ilusão dramática em que o público é inserido na peça.

[101] Conforme observa Drumond (2002, f. 78), na parábase "há um corte na ação do drama, encerrando-se, assim, os diálogos entre os personagens para que, aqui, o corifeu se dirija ao público, podendo até empregar um estilo mais cerimonioso".

[102] Isso não significa que Aristófanes tenha deixado de apresentar questões referentes à *pólis*, pois, como descreve Thiercy (*op. cit.*, p. 94) a obra de Aristófanes tem como *arrière-plan* a realidade cotidiana da Grécia, com a qual o poeta continua a se relacionar em sua composição dramática. Por isso, temos nos versos 205-208, no primeiro prólogo, uma referência a uma aliança que foi votada na Assembleia três anos antes da apresentação da peça.

[103] Provavelmente Cremes.
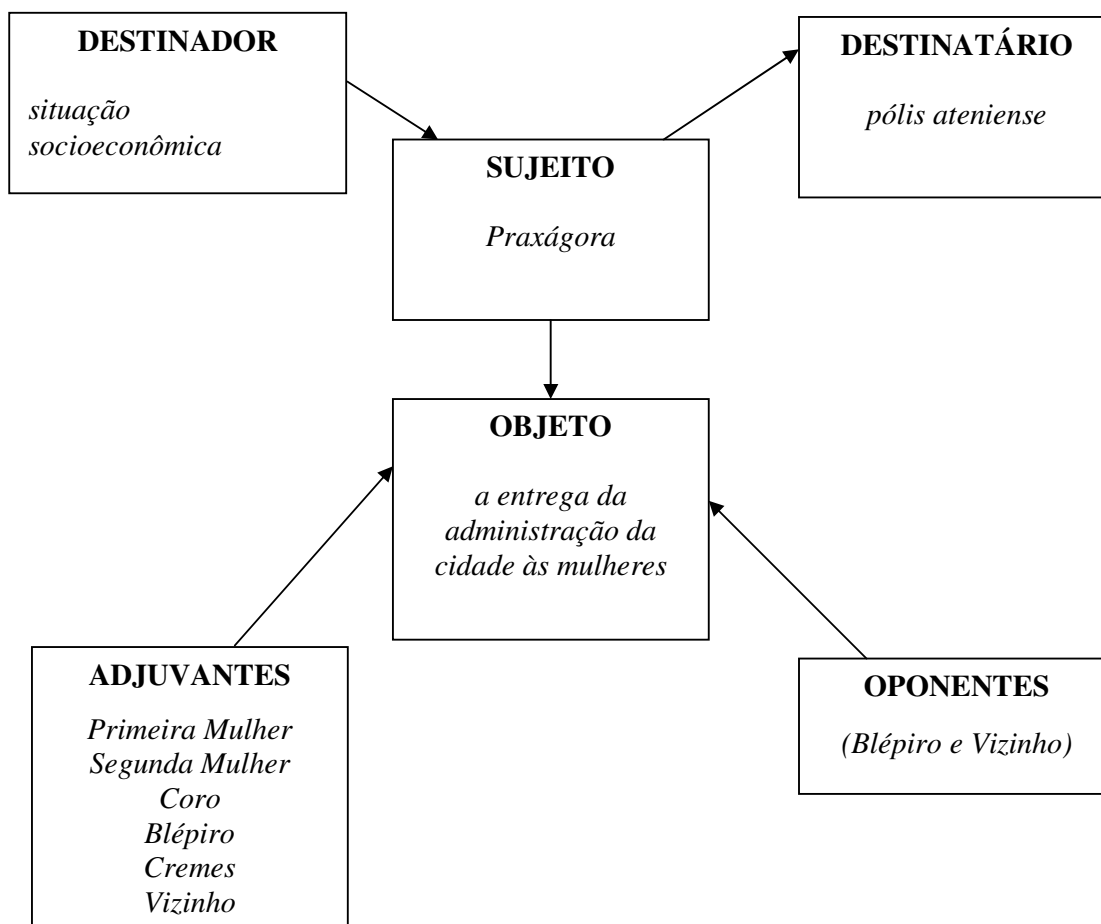
FIGURA 1 - ESQUEMA ACTANCIAL DE *ASS. DE MULHERES* – 1ª PARTE

Como notamos, o sujeito não enfrentou forte oposição para a realização do seu projeto, pois as personagens que ocupavam a função de oponentes, passaram para o lado dos adjuvantes. Colocamos as setas dos adjuvantes e dos oponentes direcionadas ao objeto seguindo o esquema delineado por Ubersfeld (2005), posto que esses actantes não agiam contra ou a favor da protagonista, mas de sua ideia[104]. Já o eixo destinador-destinatário caracteriza as motivações da ação do sujeito, como afirma Ubersfeld (2005, p. 38-39), e nem sempre são unidades claramente lexicalizadas, sendo, portanto, mais difíceis de serem percebidas. Apontamos a condição socioeconomica como o destinador da ação de Praxágora,

---

[104] Greimas (*op. cit.*, *passim*) estabelece a direção das setas para o sujeito.

visto que é o que determina o conflito vivido pelas personagens, aliás, pelo destinatário, a *pólis,* que será beneficiada com a vitória do projeto da protagonista.

Temos, assim, o cerne da fábula de *Assembleia de Mulheres*: Praxágora que, com a ajuda de suas companheiras e também de seus "oponentes", cuja função foi fragmentada[105], dirige-se à assembleia para que sua ideia de distribuição dos bens, de alimentos e de sexo possa ser implementada pela cidade para a cidade.

3.3 **EPISÓDIOS**

Antes de deixar o palco, Praxágora repete os parâmetros da execução do plano para a salvação da cidade expostos no *agón*. Caberá a ela organizar a captação dos bens dos cidadãos para um fundo comum, fazer a distribuição de refeição gratuita e elaborar as normas que regem as atividades sexuais (vv. 711-716).

Isso é feito em uma curta cena em trímetro iâmbico em que Blépiro assume o posto de marido da chefe desejando desfilar ao lado dela, a fim de que todos digam "τὸν τῆς στρατηγοῦ τοῦτον οὐ θαυμάζετε;" (v. 727) [vocês não admiram o marido da general?]. Quanto ao Vizinho, ele demonstra submissão ao plano quando anuncia sua saída dizendo que vai fazer um inventário de seus bens para levar "ἐὶς ἀγοράν γε ̀τα σκεύη " (v. 729) [suas coisas à praça].

Esse episódio ou cena iâmbica assinala a transição da primeira parte da peça para a segunda, em que se verificam as consequências da execução do plano do herói. Essa passagem em geral é feita pela parábase, já que, após o discurso do corifeu, verifica-se uma mudança de quadro dramático, ocorrendo, portanto, uma modificação no espaço e uma passagem no tempo. Assim, nessa curta cena iâmbica, temos a seguinte proxêmica:

---

[105] A função dos oponentes é fragmentada, pois, percebendo as vantagens, eles rapidamente passam a auxiliá-la em seu intento. A ação, nessa primeira parte, transcorre sem grandes problemas.

QUADRO 8 – PRIMEIRO EPISÓDIO DE *ASS. DE MULHERES* (vv. 710-729)	
Versos	Em cena/situação
710	Blépiro e Vizinho respondem à Praxágora concordando com o que ela explicou no *agón*
711-720	Vizinho indica a presença do coro em cena (v. 720)
721-724	Praxágora dirige-se ao coro
725-727	Blépiro aproxima-se de Praxágora (didascália implícita), saindo de cena com ela
728-729	Vizinho indica sua saída
	ΧΟΡΟΥ

Nessa cena, o coro não se manifesta, mas tem sua presença apontada pelas personagens. Logo, temos uma proxêmica que abrange tanto a orquestra quanto o palco. Praxágora continua com o seu papel de conduzir o diálogo e o coro, exercendo uma força centrípeta na narrativa, tendo submissos a ela Blépiro, o Vizinho e o coro.

Em *Assembleia de Mulheres,* a parábase teria lugar a partir do verso 729[106], que se situa em uma posição medial da peça e antecede as mudanças ocasionadas pela efetuação do projeto delineado pela heroína. Em vez de se seguir a parábase, temos a rubrica ΧΟΡΟΥ para indicar que nessa parte acontece uma atuação do coro, mas não há resquícios dessa apresentação coral.

Essa rubrica contribui para progressão da ação dramática, pois exerce o papel de orientador cênico. O coro funciona como signo teatral, por ser o índice da troca de ambiente cênico: com a marcação ΧΟΡΟΥ, em que se fazia uma atuação do coro, temos a preparação para a entrada de novas personagens, podendo ser prevista, portanto, uma nova configuração cênica.

Maidment (1935, p. 7-8) define a rubrica ΧΟΡΟΥ como uma indicação da participação do coro com dança e canto. Para ele, a diminuição da importância do coro na

---

[106] Cf. MAZON, *op. cit.*, p. 155; RUSSO , *op. cit.*, p. 220; DUARTE, 2000, p. 220.

comédia do século IV não se deve ao fim da *sincoregia*[107], mas à falta de interesse em grandes discussões acerca do cotidiano. Com o fim do domínio atebniense, a atenção do público voltou-se mais para questões filosóficas, para o indivíduo[108].

Ussher (1975, p. 393) considera enigmática essa marcação ΧΟΡΟΥ encontrada no MS Ravennas. Ele prefere supor que os editores, familiarizados com a comédia nova, acrescentaram essa marca, quando perceberam no texto que o palco estava vazio ou que o ato tinha chegada ao fim. Hubbard (1991, p. 246) sugere que a marca ΧΟΡΟΥ foi inserida pelos eruditos alexandrinos. De qualquer modo, não há o registro de como se deu a participação do coro nos manuscritos que contêm *Assembleia de Mulheres*[109].

Rothwell (1995, p. 111) atribui à rubrica ΧΟΡΟΥ a função de sinalizar a *performance* do coro baseada em canções que não tinham relação com o enredo da peça. Para isso, ele retoma a afirmação apresentada na *Poética* (1456a29) acerca de Agatão em que se atribui ao poeta trágico a composição de *embólima* ou interlúdios corais que não estavam ligados à trama. Essa forma de participação coral propiciou a divisão da estrutura das peças em atos.

Para Duarte (2000, p. 225), o coro perde sua importância quando deixa de ser porta-voz do poeta, o que, consequentemente elimina a parábase das seções das peças da fase de transição, pois ela era responsável por cerca de um quarto dos versos do coro em que ele falava em nome do autor da peça.

---

[107] É importante notar que a *sincoregia* foi uma forma de reduzir os custos com o coro, pois eram divididos entre dois cidadãos ricos. Com o fim da crise econômica, o sistema da *coregia* voltou a financiar os coros. Mas, entre *Rãs* e *Pluto*, preferiu-se aumentar o número de peças cômicas encenadas, de 3 para 5, oferecendo mais entretenimento ao povo, como observamos na *hypothesis* de *Pluto* que concorreu com *Laconiensei,* de Nicocares, *Admeto*, de Aristomene, *Adônis*, de Nicofonte, *Pasifae*, de Alceu (cf. VAN DAELE, 2002, p. 75).

[108] A redução do papel do coro no drama pode ser verificada no teatro de Eurípides. Aliás, segundo Aristóteles (*Poet.* 1456a29), o próprio Agatão compunha as partes do coro desvinculadas do enredo, os *embólima*.

[109] *Assembleia de Mulheres* chegou completa até nós por meio dos manuscritos Ravennas 429 - R, do século X, e Perusinus H 56 - Λ, do século XV. Alguns contêm partes da peça, tais como Parisinus Regius 2712 - A, que registra as linhas 1-282, do século XIV; Lauretianus 31.15 - Γ, com os versos 1-1135, do século XIV; P. Michigan, com os versos 600-614, 638-654, séc. IV-V. O MS Parisinus Regius 2715 – B, do século XV, é derivado de uma cópia do Γ (vv. 1- 1135). De acordo com Henderson (2002, p. 242), os manuscritos são divididos em duas famílias, com R de um lado, e AΓ de outro, os quais têm um ancestral comum, e Λ, derivado de uma cópia próxima de Γ, que foi corrigida por R ou por uma cópia deste. A *editio princeps*, Aldine, de 1498, baseia-se em um MS que não mais existe, sendo originado de um MS ancestral do Λ que incorporou correções e emendas, algumas também encontradas no B. Para mais detalhes, cf. SOMMERSTEIN, 1998, p. 38-39.

Embora seja controversa a causa da marcação nos manuscritos da rubrica XOPOY em *Assembleia de Mulheres*, verificamos que houve uma inovação na configuração das personagens da peça com o papel do coro reduzido. A ênfase é dada agora aos indivíduos, não só com relação às personagens, mas também aos coreutas, que entraram individualmente, sendo alguns, inclusive, lexicalizados.

Ao mesmo tempo, observamos que a redução da participação do coro ocasionou um enfraquecimento do papel do protagonista, pois, a partir da marcação XOPOY registrada no verso 729, nem o coro, nem a heroína, que atuou também como líder do coro, aparecem mais. Logo, temos como consequência da redução da atuação do coro no drama, a ausência da protagonista, visto que ela pode se retirar de cena, sem retornar mais.

Antes de o coro ser afastado do drama, a diminuição do seu papel já podia ser notada na composição de personagens que acumulam funções específicas do coro, como ocorreu com Praxágora, que era ao mesmo tempo personagem, elemento dramático, e *didáskalos*, elemento cênico.

Após a primeira aparição da rubrica XOPOY, temos o *segundo episódio* da peça (vv. 730-876) com o Vizinho e um Homem. O primeiro tinha saído de cena no verso 729 para arrumar seus bens com o propósito de entregá-los ao fundo comum. Com o intervalo, ocupado pelo interlúdio coral, ele aparece em cena sem ser anunciado, como se estivesse em um prólogo, ordenando a arrumação das suas coisas para que sejam entregues à nova administração.

Ele trata seus objetos como seres animados, lembrando-nos do *primeiro prólogo* em que Praxágora se dirige a sua lamparina como se fosse uma confidente[110]. Parece, de fato, o início de uma nova peça que será protagonizada agora pelo Vizinho, sendo retomados alguns elementos que marcaram o *primeiro prólogo*. Nesse trecho (vv. 730-745), ele conduz a cena

---

[110] Assim como Praxágora, com sua lamparina, parodia uma peça trágica, Silva (*op. cit.*, p. 140, n. 139) e Henderson (2002, p. 346, n. 55) remetem esse trecho a uma paródia de um cortejo ritual semelhante ao das Panateneias.

ordenando seus objetos em fila como se fossem um grupo, o que nos remete, mais uma vez, ao papel de Praxágora na primeira parte da peça, ao ordenar o coro:

> Γε. – χώρει σὺ δεῦρο, κιναχύρα, καλὴ καλῶς
> τῶν χρημάτων θύραζε πρώτη τῶν ἐμῶν, […]
> […] ἡ χύτρα, δεῦρ᾽ ἔξιθι. […]
> ἵστω παρ᾽ αὐτὴν. δεῦρ᾽ ἴθ᾽, ἡ κομμώτρια.
> φέρε δεῦρο ταύτην τὴν ὑδρίνα, ὑδριαφόρε.
> (vv. 730-731, 734b, 737-738)
>
> Viz. – Você, anda para cá, peneira, completamente bela
> Primeira dentre meus bens, venha para fora […]
> [...] panela, saia para cá […]
> Fique do lado dela. Venha aqui, camareira.
> Traga aqui esse jarro, ó carregador de jarro.

O Vizinho chama pelos escravos por sua função de carregador, ou, em metonímia, pelo objeto que trazem ao palco, como Praxágora fizera no *primeiro prólogo* ao perceber que alguém chegava dizendo que uma λύχνον [tocha] estava se aproximando (v. 27). Ainda que tenhamos somente uma personagem, essa cena tem o espaço bem ocupado, pois o Vizinho está acompanhado de figurantes[111].

A entrada do Homem no verso 746 acontece sem anúncio. Ele conversa consigo mesmo acerca da entrega dos bens, pois tudo o que tem é fruto do seu árduo trabalho, mas, antes, quer averiguar os fatos:

> ΑΝΗΡ
> πρὶν ἐκπύθωμαι πᾶν τὸ πρᾶγμ᾽ ὅπως ἔχει.
> οὗτος, τί τὰ σκευάρια ταυτὶ βούλεται;
> πότερον μετοικιζόμενος ἐξενήνοχας
> αὔτ᾽ ἢ φέρεις ἐνέχυρα θήσων;
>
> ΓΕΙΤΩΝ οὐδαμῶς. (vv. 752-755)
>
> HOMEM
> antes verifico em que estado se encontra o negócio todo.
> você, o que significa esse mobiliário todo aí?
> acaso está tirando suas coisas daqui por estar se mudando
> ou está levando para penhorar?
>
> VIZINHO Nada disso!

Em sua fala, podemos perceber que o Homem não está integrado à nova realidade, não considerando, dentre as opções que apresentou, a possibilidade de o Vizinho estar levando

[111] Como Praxágora e suas companheiras no prólogo.

seus bens para o fundo comum. É uma personagem que está à margem do plano de Praxágora e que se opõe a ele.

O encontro entre os dois ocorre nos moldes dos que aconteceram entre Blépiro e seu Vizinho (v. 327) e entre Blépiro e Cremes (v. 372), pois se encontraram por acaso na rua. O Homem na cena em questão não tinha um encontro marcado com o Vizinho, mas acabam se falando, com a diferença de que eles nem se conhecem. A interação imediata entre ambos pode ser notada pelo frequente uso de esticomitias (vv. 755, 760, 761, 763, etc.).

A resistência do Homem em aceitar a lei em vigor caracteriza-o como um oponente, mostrando-nos o posicionamento daquele que se preocupa somente com suas questões particulares, sendo um perfeito ἰδιώτης. Para Silva (2007, p. 314), essa cena é uma “exemplificação do efeito de uma teoria de plano coletivo sobre cada indivíduo”.

O Vizinho assume o papel que seria da protagonista tentando convencer seu interlocutor de que ele tem de cumprir seu dever para com a lei. Na verdade, trava-se um debate entre os dois, cabendo a cada um apresentar seus argumentos. Esse é o ensejo para o Homem fazer uma exposição acerca das várias leis votadas em vão, dizendo que, por isso, ele preferia esperar para ver o que aconteceria, pois para ele “[...] τούτους χειροτονοῦντας μὲν ταχύ, // ἅττ’ ἂν δὲ δόξῃ, ταῦτα πάλιν ἀρνουμένους” (vv. 797-798) [os homens votam rapidamente e, mais uma vez, se recusavam a cumprir tudo quanto era decidido].

O defensor do plano concorda com o fato de que os atenienses sofreram no passado com relação às leis votadas que ou não foram cumpridas ou prejudicaram o povo. Entretanto, ele apresenta um dado novo para o Homem ao dizer que, antes, a cidade era governada pelos homens, por isso, as leis não funcionavam, mas agora são as mulheres que estão no poder (v. 831). Ainda assim, não convence nem é convencido pelo oponente. Para encerrar a discussão, o Vizinho decide retomar o carregamento de seus bens para o fundo comum: “οὐκ οἶδ’ ὅ τι

ληρεῖς. φέρε σὺ τἀνάφορον, ὁ παῖς” (v. 833) [não sei o que está falando. Escravo, traga a vara!], indicando o que deveria ser feito por todos.

Como podemos notar, o lugar da protagonista está ocupado pelo Vizinho que conduz a cena sofrendo a oposição do Homem a quem tenta convencer durante o diálogo com palavras e ações. Ele, em sua integridade e submissão às novas ordens, preenche os requisitos para defender a realização do projeto de Praxágora, colocando-se no papel dela. Isso não significa que ele seja o sujeito da ação, pois esta foi conduzida pela heroína, mas ele assume características de personagem principal, para defender a execução do plano.

Nesse momento, para o desenlace da cena, surge, sem ser anunciada, uma nova personagem, a mulher-arauto, enviada por Praxágora, que faz o convite a todos para que estejam no banquete coletivo:

> ὦ πάντες ἀστοί, νῦν γὰρ οὕτω ταῦτ᾽ ἔχει,
> χωρεῖτ᾽, ἐπείγεσθ᾽ εὐθὺ τῆς στρατηγίδος,
> ὅπως ἂν ὑμῖν ἡ τύχη κληρουμένοις
> φράσῃ καθ᾽ ἕκαστον ἄνδρ᾽ ὅποι δειπνήσετε· (vv. 834-837)
>
> todos os cidadãos, pois agora as coisas são dessa forma,
> venham, apressem-se para o encontro com nossa general,
> para que a fortuna indique a vocês por sorteio
> em que lugar comerá cada cidadão

O governo das mulheres é estabelecido e passamos a verificar que sua plataforma política é finalmente colocada em prática, pelo menos em dois pontos nesse episódio: na formação de um fundo comum, com o Vizinho ordenando seus bens para serem entregues, e na refeição gratuita, que é oferecida a todos.

A forma como a mulher-arauto se refere à Praxágora demonstra a mudança de *status* da personagem. Ela é chamada στραγτηγίς (v. 835)[112], termo formado pelo radical de στραγτηγός, mostrando que não é mais necessário, após a concretização do plano, que ela atue como um homem, como um general, mas como *uma* general.

A atuação dessa nova personagem remete-nos à de Trigeu, em *Paz*, no final da peça,

[112] O Vizinho também chamará Praxágora de στραγτηγίς no verso 870.

ao convidar o coro a participar de suas bodas. Como a protagonista tinha se retirado de cena, coube à mulher-arauto servir de extensão da heroína, falando em seu lugar. Parece-nos, na verdade, uma estratégia para fazer com que o Homem se renda ao plano mostrando a ele os benefícios dessa nova forma de administração. No fim da cena, o Vizinho remete-se a dois escravos, Sícão e Parmenão, mudos, ainda que tenham sido lexicalizados.

Assim, é feita uma exposição dos caracteres das personagens: o bom cidadão, pronto para cumprir as leis, e o cético. É um recorte que se faz na peça para mostrar as consequências da execução do projeto da heroína e também, na mesma cena, uma personagem secundária, o Vizinho, provavelmente o Cremes da primeira parte da comédia[113], que ascende a ponto de encarar um oponente no lugar da heroína.

Praxágora está representada pelo Vizinho, que conduz a cena, sendo, portanto, dessa forma, distribuído o papel da líder que deveria, nos moldes das comédias anteriores, conduzir a ação do início ao fim[114]. A proxêmica do *segundo episódio* da peça é a seguinte:

QUADRO 9 - SEGUNDO EPISÓDIO DE *ASS. DE MULHERES* (vv. 730-876)	
Versos	Em cena/situação
730-745	O Vizinho, com figurantes, conduz uma procissão com os objetos a serem entregues
746-833	Um Homem entra e dialoga com o Vizinho (debate)
834-852	Mulher-arauto entra (v. 834) e sai (852) – declaração. Vizinho e Homem mudos
853-871	Vizinho e Homem retomam a discussão
873-876	Homem sozinho em solilóquio.
	ΧΟΡΟΥ

Como podemos ver na tabela acima, temos a rubrica ΧΟΡΟΥ (v. 876), indicando um interlúdio coral que funciona como o uso de uma cortina para encerra a cena e dar início à

[113] É evidente que o Vizinho é Cremes (cf. SILVA, *op. cit.*; USSHER, 1975, p. 395; THIERCY, *op. cit.*, p. 280). Para Ussher (*ibid.*, *loc. cit.*), o Homem é o marido da Segunda Mulher.
[114] Thiercy (*op. cit..*, p. 186) analisa o herói aristofânico, pelo menos no V séc., como aquele que permanece em cena do início ao fim e que tem o maior número de falas (cf. UBERSFELD, *op., cit.,* p. 42).

próxima, em que temos novas personagens e/ou outro ambiente cênico.

O *terceiro episódio* (vv. 877-1111) tem como personagens Primeira Velha, uma Jovem, Epígenes, Segunda Velha e Terceira Velha. Um novo ambiente é apresentado ao público, pois estamos agora diante do cumprimento de outra parte do plano de Praxágora que é o direito de todos ao sexo. Como cabe à nova administração mediar também as relações sexuais, o cuidado que se tem é o de dar prioridade aos feios e aos velhos, sempre preteridos. Assim, o homem, antes de ter relações com uma bela e jovem mulher, tem de satisfazer, primeiramente, uma feiosa (vv. 617-618). Quanto aos velhos, eles podem se tranquilizar, pois as belas têm de ir para cama com eles primeiro, para depois se deitarem com os belos e jovens (vv. 628-629).

Essa última cena iâmbica inicia-se com uma personagem, a Primeira Velha, que está falando sozinha, mostrando como está caracterizada e o que está fazendo, visto que o teatro antigo realizava suas encenações com base não somente nas imagens figurativas, mas em suas descrições verbais, compondo o que chamamos de didascálias implícitas:

> ἐγὼ δὲ καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ
> ἕστηκα καὶ κροκωτὸν ἠμφιεσμένη
> ἀργός, μινυμένη τι πρὸς ἐμαυτὴν μέλος,
> παίζουσ᾽ ὅπως ἂν περιλάβοιμ᾽ αὐτῶν τινὰ
> παριόντα. Μοῦσαι, δεῦρ᾽ ἴτ᾽ ἐπὶ τοὐμὸν στόμα
> μελύδριον εὑροῦσαί τι τῶν Ἰωνικῶν.
> (vv. 878-883)

> eu estou maquiada com pó-de-arroz
> estou em pé usando uma túnica amarela
> ociosa, entoando uma canção para mim mesma,
> fazendo gracejos para que eu agarre algum deles que
> esteja passando. Musas, venham aqui até a minha boca
> e me encontrem uma pequena canção jônica.

Essa velha é uma personagem que tempera a peça com sua busca por sexo, o que pode ser visto no emprego que faz da linguagem obscena e em seu repertório musical. A preferência dela por música jônica já nos indica que ela deseja cantar algo requintado[115]. Mas esse canto não será feito somente pela Primeira Velha, ela terá em sua companhia uma Jovem

[115] Cf. SILVA, *op. cit.*, p. 144, n. 157.

que, antes de cantar, faz uma rápida referência aos espectadores, ampliando seu espaço de atuação:

> ἐγὼ δ', ἢν τοῦτο δρᾷς, ἀντᾴσομαι.
> κεἰ γὰρ δι' ὄχλου τοῦτ' ἐστὶ τοῖς θεωμώνοις,
> ὅμως ἔχει τερπνόν τι καὶ κωμῳδικόν.
> (vv. 887-889)
>
> se fizer isso, eu também cantarei.
> e se acaso [o canto] for incômodo aos espectadores,
> ainda assim, contém uma pitada de encanto e comicidade.

Ao que parece, o gosto do público tinha mudado desde *Rãs*. Segundo Silva (1988, p. 144, n. 159), o canto, mais especificamente o amebeu[116], já tinha sido bastante explorado na comédia. Apesar disso, ainda que o autor tenha reduzido drasticamente a participação do coro, ele tratou de distribuir as partes líricas entre as personagens, em especial, nesse último episódio[117]. Portanto, com esse recurso, *Assembleia de Mulheres* permanece com uma margem similar de porcentagem de versos dedicados às canções se comparada com as peças anteriores[118].

A resposta da Primeira Velha apresentará um didascália implícita contendo uma referência obscena por meio gestual, pois ela aponta para uma parte do corpo com o qual a Jovem deve conversar, indicando-o verbalmente pelo uso do dêitico espacial - "τούτῳ διαλέγου [...]" (v. 890a) [Converse com isto] – sem lexicalizá-lo, pois ele era visto pelo público por meio do gesto[119].

Em toda a peça, encontramos obscenidade, como no *primeiro prólogo*, em que Praxágora, referendo-se à lamparina, fala dos momentos de prazer vividos em quatro paredes.

---

[116] O canto do tipo amebeu é entoado em forma dialogal pelo coro e atores. Segundo GIL FERNÁNDEZ (*op. cit.*, p. 37), os episódios podem ter *stasima* ou amebeus. Os primeiros, entoados pelo coro, tratam de interpretar a ação com o palco vazio. O segundo tipo de canto é composto por sizígias livres, fazendo uma transição gradual entre os episódios, além de conter elogios ao protagonista. Este último é feito exclusivamente em partes não corais.

[117] As partes convencionais em que os versos líricos costumam ser usados são o párodo, o *agón*, parábasis, *stasima*, êxodo e em sizígias fora das seções (cf. McEVILLEY, 1970, p. 258-259).

[118] McEvilley (1970, p. 258), ao estudar a evolução da lírica de Aristófanes, constata as seguintes porcentagens nas peças: *Acarnenses* (23%), *Cavaleiros* (13%), *Nuvens* (12%), *Vespas* (18%), *Paz* (15%), *Aves* (21%), *Lisístrata* (23%), *Tesmoforiantes* (21%), *Rãs* (26%), *Assembleia de Mulheres* (18%) e *Pluto* (3%).

[119] Ussher (*op. cit.*, p. 397) levanta três possibilidades para esse gesto: ela aponta para sua genitália, segundo um escoliasta; mexe em seu *phallus*; ou mais provavelmente aponta para suas nádegas, como é feito em um *kórdax*, uma dança cômica.

No segundo prólogo, Blépiro está aliviando o estômago, usando uma linguagem escatológica com referência ao seu problema estomacal. Durante o *agón*, Praxágora explicará seu plano atendo-se, especificamente no *pnîgos*, às normas que regem as relações sexuais. Mas é no último episódio (vv. 877-1111) que temos um maior número de elementos obscenos[120], visto que se trata de uma longa cena de sedução.

A Primeira Velha e a Jovem cantarão com o acompanhamento do *aulós*, como explicita a velha ao chamar φιλλοττάριον αὐλητά (v. 891) [meu auleta queridinho]. Isso nos mostra que o coro estava no palco, acompanhando passivamente a ação. A partir do verso 893, temos um amebeu entre as duas personagens. Essa canção (vv. 893-923) é entoada em um par de estrofes metricamente compatíveis, com o predomínio do ritmo trocaico (- u - u)[121] até o verso 910. Nada que nos remeta ao verso jônico, como anunciado pela Primeira Velha (v. 883). Empregando majoritariamente o ritmo trocaico, verificamos que ambas estão em combate por meio dos versos, em que uma deverá sair vitoriosa. A Jovem trata de se referir às vantagens que a juventude traz, enquanto a Velha se remete à experiência que o tempo lhe confere. Ambas, no final do confronto, anunciam a saída, sem que haja uma vitoriosa, depois que a velha vê Epígenes chegando (v. 934).

A partir do verso 911[122], temos versos polimétricos, em que os versos 914 e 920, em trímetros iâmbicos, separam a sequência iâmbica (vv. 911-913; 918-919) da eólico-coriâmbica (vv. 915-917; 921-923)

Epígenes, que vem do banquete (v. 938), entra em cena cantando (vv. 938-941) um

---

[120] O uso da *aiskhrologína* nos remete à origem ritual do gênero (cf. Reckford,1987, p. 461; WILLI, 2003, p. 188). Mcleish (1980, p. 93) caracteriza o obsceno como sendo um recurso que produz o riso e uma forma de o poeta estabelecer vínculo com a plateia. FERNÁNDEZ, (2002, p. 216) remete-se não só à influência do rito, mas também à origem literária da comédia, o iambo, como uma referência quanto ao uso de termos obscenos e escatológicos.

[121] O trocaico pode ter um *anceps* no final (- u - u/-). Ele aparece combinado com o aristofânico (vv. 901, 905, 908, 910), sendo usado o coriambo no verso 898, que, como observa Parker (*op. cit.*, p. 536), é bastante excepcional.

[122] Coulon (2002) atribui os versos 911-923 à Jovem, mas pelo sentido e estrutura, seguimos a divisão apresentada por Sommerstein (1998) e Henderson (2002): vv. 911-917 (Jovem); vv. 918-920 (Velha); 921-923 (Jovem).

Harmodius[123], em um ritmo popular convival com a base eólica (-uu-), enquanto a Primeira Velha (vv. 942-945) responde no mesmo ritmo, compondo a sequência de versos cantados: 938-941=942-945. Segundo Parker (1997, p. 544-545), eles entoam essa canção por causa da discussão que eles têm acerca das leis civis reproduzindo seus conceitos como um hino nacional da democracia ateniense, em que ambos terminam com palavras-chave: ἐλευθέρῳ [homem livre] e δημοκρατούμεθα [estamos sob um governo democrático].

Com o fim da canção entoada por Epígenes e a Primeira Velha, o primeiro fala em um aparte com a plateia (vv. 947-948), apliando seu espaço de atuação, assim como a Jovem que sai de casa (vv. 949-951), visto que ambos buscam a conivência do público para viverem seu romance sem interferências. Logo, os dois se encontram e passam a cantar juntos em estrofes (952-959=960-968; 969-972=973-975).

ΚΟΡΗ
στρ. –δεῦρο δή, δεῦρο δή,
φίλον ἐμόν,δεῦρο μοι
πρόσελθε καὶ ξύνευνος
τὴν εὐφρόνην ὅπως ἔσει.
πάνυ γάρ τις ἔρως με δονεῖ
τῶνδε τῶν σῶν βοστρύχων
ἄτοπος δ'ἔγκειταί μοί τις πόθος.
ὅς με διακναίσας ἔχει.
μέθες, ἱκνοῦμαι σ', Ἔρως.
καὶ ποίησον τόνδ' ἐς εὐνὴν
τὴν ἐμὴν ἱκέσθαι
ΝΕΑΝΙΑΣ
ἀντ. – δεῦρο δή, δεῦρο δή,
φίλον ἐμόν, καὶ σύ μοι
καταδραμοῦσα τὴν θύραν
τήνδ' ἄνοιξον· εἰ δὲ μή,
καταπεσὼν κείσομαι.
ἀλλ' ἐν σῷ βούλομ' ἐγὼ κόλπῳ
πληκτίζεσθαι μετὰ τῆς πυγῆς.
Κύπρι, τί μ' ἐκμαίνεις ἐπὶ ταύτῃ;
μέθες, ἱκνοῦμαί σ', Ἔρως,
καὶ ποίησον τήνδ' ἐς εὐνὴν
τὴν ἐμὴν ἱκέσθαι. (vv. 952-968)

UMA JOVEM
venha cá, venha cá,
meu amado, venha para mim
aproxime-se, para que meu amante
seja durante a noite.

---

[123] Jovem que no século VI defendeu a democracia grega contra a tirania (cf. TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso,* VI, 56-59).

pois uma grande paixão me comove
por esses seus cachos
insensato desejo me persegue
isso tem me deixado em pedaços
livre-me, eu lhe suplico, Eros,
e faça com que ele para o meu leito// venha

UM JOVEM
venha cá, venha cá,
minha amada, e você
atravessando a porta
abra-a para mim, se não o fizer,
caindo, fico estendido no chão.
mas eu desejo no seu colo
acariciar sua bunda
Afrodite, por que me enlouquece por causa dela?
livra-me, eu lhe suplico, Eros,
e faça com que ela para o meu leito// venha

Os versos são polirrítmicos, pois a Jovem emprega o ritmo crético (- u -), iâmbico (-/u - u -), anapéstico (u u - u u -) e trocaico (- u – u/-), enquanto Epígenes canta com os mesmos metros, somente colocando o datílico (- u u) no lugar do anapéstico.

Percebemos nas estrofes que eles começam da mesma forma (vv. 952a-b=960-961a) e cantam um mesmo refrão (vv. 958-959a-b=967-968a-b), mostrando a sintonia entre eles tanto nos metros, na estrutura do canto, como no conteúdo dos versos. Há uma linguagem bastante direta com relação ao ato sexual, como é feito predominantemente nesse terceiro episódio.

O canto, que continua nas estrofes contidos nos versos 969-972=973-975, entoado nesse trecho em coriambos (- u u -) e iambos (-/u - u -) pelo Jovem[124].

Este episódio ainda conta com o retorno da Primeira Velha (v. 976) que acusa o Jovem de bater à sua porta fortemente (v. 977a). Esse trecho é enunciado em trímetros iâmbicos, o que aponta para a vivacidade e rapidez da cena, que tem início ao escurecer, visto que o Jovem está com uma tocha (v. 978). Ele ainda busca a Jovem, desejando bater, na verdade, à porta desta (v. 989).

Epígenes tenta se livrar da Primeira Velha, enganando-a, ao dizer que seu amante estava chegando (v. 994), mas a Velha insiste, até o jovem fazê-la ler em cena, em voz alta, o

---

[124] Na edição de Hall e Geldart (1906), as estrofes são divididas entre a Jovem (vv. 969-972) e o Jovem (vv. 973-975). É dessa forma que Mazon (1904, p. 159) analisa o trecho em questão.

decreto que favorece os velhos na escolha dos parceiros sexuais (vv. 1015-1020).

Sem anúncio, a Jovem sai de casa (v. 1037a), admirada com a persistência da Velha, conseguindo tirá-la de cena, ridicularizando-a ao comparar a relação dela com o Jovem com o de Jocasta e Édipo (v. 1042). Quando comemoram a vitória com promessas de prazer feitas por Epígenes (vv. 1045-1048), eis que interpela uma Segunda Velha, no verso 1054.

Mais uma vez, Epígenes tenta enganar a velha dizendo que precisa ir ao banheiro para aliviar o estômago (vv. 1059-1062a), quando aparece a Terceira Velha (v. 1065), ainda mais feia, tendo, portanto, a preferência. Assim, o jovem é compartilhado pelas duas velhas (v. 1111).

Dessa forma, podemos visualizar a proxêmica dessa última cena iâmbica:

QUADRO 10 – TERCEIRO EPISÓDIO DE *ASS. DE MULHERES* (vv. 877-1111)	
Versos	Em cena/situação
877-937	1ª Velha e a Jovem entram e saem de cena. Ambas entoam um amebeu nos versos 893-923 (predomínio do ritmo trocaico).
938-975	Entrada de Epigenes (v. 938). Retorno da 1ª Velha (v. 942) que sai de novo (v. 946). Canção: 938-941=942-945 (Epígenes e 1ª Velha) Retorno da Jovem (v. 949) que canta com Epígenes Canção: 952-959=960-968; 969-972=973-975.
976-1036	Retorno da 1ª Velha que dialoga com Epígenes
1037-1044	Retorno da Jovem (v. 1037) e saída da 1ª Velha (v. 1044) - ambas dialogam
1045-1064	Entrada da 2ª Velha que se dirige à Jovem (sai de cena muda – v. 1054) e dialoga com Epígenes.
1065-1111	Entrada da 3ª Velha que dialoga com Epígenes e a 2ª Velha – saem de cena (v. 1111)

Apesar de toda essa diversidade dramática, rítmica e cênica, devemos notar que o espaço nessa cena é fixo, pois todos estão diante das casas das velhas e da Jovem, em um total de quatro residências, indicadas em um cenário que continha duas portas.

Segundo Russo (1994, p. 226)[125], a fachada do cenário mostrava duas casas. Assim, o que antes indicava as casas de Praxágora e da Primeira Mulher, no prólogo; as casas de Blépiro e de seu Vizinho no *proagón* e nas duas primeiras cenas iâmbicas (710-729; 730-876); representa na 3ª cena iâmbica as casas da Primeira Velha e a da Jovem (vv. 877-1044); e as da Segunda Velha e da Terceira Velha (vv. 1045-1111)[126].

A grande movimentação feita nessa última cena iâmbica divide a seção em dois quadros[127]. Inicialmente, temos um ambiente cênico com a presença da 1ª Velha, da Jovem e de Epígenes (vv. 877-1044), que é disputado pelas duas mulheres. Em seguida, temos a entrada de duas novas personagens – as duas Velhas (a 2ª e 3ª) – que disputam o jovem, permanecendo em cena 4 atores que representam Epigenes, as duas velhas e a Jovem, que tem sua presença apontada, embora não atue.

Como temos agora casas que pertencem a personagens distintas, apontamos na terceira cena iâmbica a existência de dois quadros, no sentido cênico, pois, no campo dramático, a disputa pelo jovem continua, não havendo, portanto, a criação de uma outra cena.

Essas duas partes são ligadas dramaticamente pela presença do jovem Epígenes, que estava presente no quadro anterior. Nos versos 877-1044, ele é disputado por uma jovem e por uma velha. Aqui, discute-se a aplicação da lei que determina aos homens satisfazer antes as mulheres mais velhas ou mais feias, para que depois possam ficar com uma mulher jovem e/ou bela. Nos versos 1045-1111, a questão consiste em saber, no caso de haver somente velhas, a quem ele deve satisfazer primeiro, mas ele acaba tendo de ficar com as duas, no

---

[125] Russo enfatiza esse uso do cenário quando diz que "The scenic façade never represents more than *two* houses" (1994, p. 226) (o grifo com a sublinha é nosso).

[126] Na segunda parte da terceira cena iâmbica, Epígenes aponta para a casa da Jovem no verso 1080: "πῶς ἐπ' ἐκείνην τὴν καλὴν ἀφίξομαι;" [como chegarei até aquela bela jovem]. O verbo ἀφίξομαι indica movimento [ἀφικνέομαι]. Certamente, apontou para uma das portas do cenário e não, necessariamente, a uma terceira porta (cf. RUSSO, *op. cit.*, p. 226).

[127] Denominamos quadro (*tableau*) uma mudança de ambiente ocorrida em uma mesma cena (cf. PAVIS, *op. cit.*, p. 313).

final, conforme indica o uso do dual no verso 1106[128].

Em ambos os quadros, a personagem a exercer a força centrípeta da ação é o jovem Epígenes, que permance em cena todo o tempo, enquanto as demais personagens são atraídas por ele e atuam em sua direção.

Nessa penúltima parte da peça, há uma diversificação no uso do ritmo, pois não temos somente diálogos em iambos, mas canções polirrítmicas. Portanto, percebemos que a *proxêmica* dessa seção apresenta uma grande movimentação em cena, com saída e retorno de personagens. Além disso, mais uma vez, ocorre uma duplicação de quadro dramático e a "*recaracterização*[129]" feita por uma personagem secundária.

Com essa cena iâmbica, ficam evidentes as consequências da execução do plano inicial de heroína Praxágora que atingem as áreas econômica, com a distribuição isonômica de bens e alimentos, e sexual, em que todos serão favorecidos justamente.

Em nossa análise, optamos por colocar na função de destinador a execução das normas relativas à vida sexual dos cidadãos, pois o embate predominante na cena aborda a obrigação de satisfazer primeiramente as velhas, antes de estar com uma mulher jovem. Sabemos que a paixão entre os jovens é o que impede a realização do objeto nessa parte da comédia, mas, se pensamos que se trata de uma cena epidíctica em que se desenrolam os efeitos da execução do plano da heroína, não é pelo viés da temática amorosa que devemos organizar a estrutura narrativa do episódio, e sim pelo tema que rege a peça toda.

A relação amorosa é secundária nessa cena, pois, para o desenvolvimento da trama, que consiste na condução do projeto de Praxágora, o enfoque é o cumprimento da lei formulada pelas mulheres. Por isso, colocamos como oponente somente a Jovem, pois ela surge como obstáculo à atuação da velha que, sem adjuvantes, acaba por perder a

---

[128] Para Silva (ARISTÓFANES, 1978, p. 107), ele entra com a Terceira Velha. Essa interpretação se deve à fala da terceira velha em que ela recorre à lei que beneficia, pois, diante das duas velhas, o jovem deveria ficar com a mais feia primeiro (v. 1078).

[129] Denominamos *recaracterização* o processo em que uma personagem secundária passa a atuar no papel principal.

oportunidade de fazer com que o jovem a satisfaça sexualmente[130], conforme dita a lei.

É interessante notar que, pela primeira vez, encontramos, em uma peça supérstite de Aristófanes, um quadro em que um relacionamento amoroso entre personagens sofre oposição, sendo impossibilitado, embora momentaneamente, de ser concretizado. Essa primeira parte da cena contém um matiz romântico, com direito inclusive a uma canção de amor (vv. 952-959=960-968; 969-972=973-975) entoada pelos amantes.

Observamos que, apesar de a questão amorosa em *Assembleia de Mulheres* não ser o fio condutor da ação da peça, essa cena iâmbica já traz a lume algo que será desenvolvido em um momento posterior do drama grego, na comédia romântica de Menandro. Além disso, é uma cena que ocorre sem a atuação da heroína. A protagonista da primeira parte desse episódio, a 1ª Velha, encontra-se isolada, posto que não pode contar com nenhuma personagem em cena nem com a manifestação do coro para incentivá-la. A velha tem somente a lei, lida por ela em público (vv. 1015-1020), que obriga o jovem a seguir o novo estado de coisas.

Mais uma vez o que temos é o processo de *recaracterização* de uma personagem secundária que ocupa o lugar da heroína Praxágora que, de fato, conduz toda a ação da peça, pois, graças a ela, as velhas podem reivindicar o direito de terem relações com um jovem. Mas, nesse 2º episódio, caberá às velhas essa atuação de fazer valer o fora decidido na assembleia, visto que a protagonista da primeira parte da peça está fora de cena e do drama.

Quanto à segunda parte do segundo episódio, o sujeito da ação é a Segunda Velha cujo objeto da ação é o mesmo da Primeira Velha que conduziu a primeira parte do segundo episódio. Mas, como a 1ª Velha não realiza o objeto de sua ação, essa tarefa será distribuída, cabendo agora à 2ª Velha a meta de levar Epígenes para sua cama. Nessa parte da ação, a Velha tem uma oponente, a 3ª Velha, que se torna adjuvante, sendo beneficiada com a vitória

[130] Por isso, ela não é só o sujeito, mas também o destinatário da ação.

da colega. O debate que há nesse trecho ocorre entre as duas velhas, pois desejam ter prioridade na atenção do jovem, mas ambas acabam resolvendo o problema ao se unirem, levando o rapaz para casa. Assim, Epígenes acaba se submetendo à nova lei, cumprindo o dever de satisfazer sexualmente as velhas.

Como na primeira parte da peça, o sujeito, Praxágora, alcança seu objeto, que consiste na entrega da administração da cidade às mulheres, verificamos que, na segunda parte, o objeto sofre uma extensão, pois se trata da continuidade do projeto da heroína por meio do estabelecimento da distribuição dos bens, da comida e do sexo. Por outro lado, como Praxágora sai de cena no verso 729, outras personagens deverão conduzir a ação, ocupando o papel de sujeito, visto que, como define Ubersfeld (2005, p. 42-43), o sujeito é aquele cujo desejo organiza a ação da peça, conduzindo o movimento do texto.

Em nossa análise actancial, excluímos o 1º episódio, pois ele serve de transição entre a 1ª e 2ª parte da peça. Assim, o modelo actancial nessa segunda parte é configurado do seguinte modo:
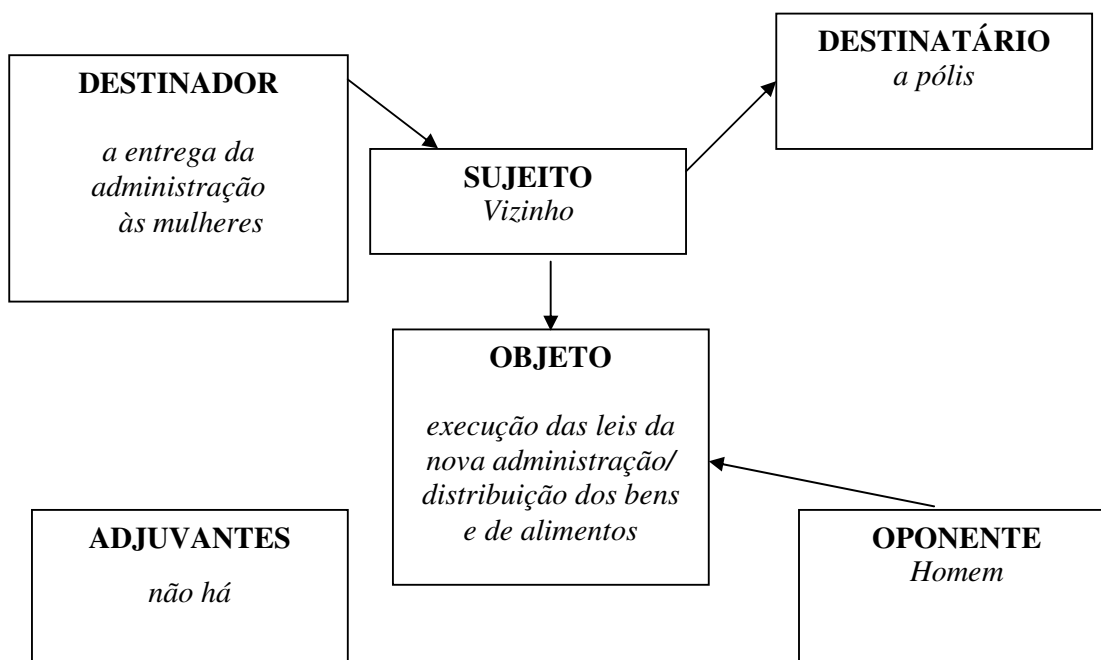
FIGURA 2 - ESQUEMA ACTANCIAL DE *ASS. DE MULHERES* – 2ª PARTE/ 2º EPISÓDIO (vv. 730-876)

Como pode ser notado, o Vizinho não conta, no 2º episódio, com o auxílio de nenhuma personagem, não sendo mostrado se ele conseguiu convencer o Homem a fazer o mesmo que ele, isto é, a entregar seus bens à nova administração.

Quanto ao 3º episódio, temos uma divisão de quadros, pois a ação é conduzida por duas personagens: a 1ª Velha, que não realiza o objeto da ação, e a 2ª Velha, que alcança a vitória. Logo, no primeiro quadro do 3º episódio, o sujeito é a 1ª Velha, que sai de cena no verso 1044. Assim, temos o seguinte esquema actancial que mostra a condução da ação nessa primeira parte do 3º episódio:
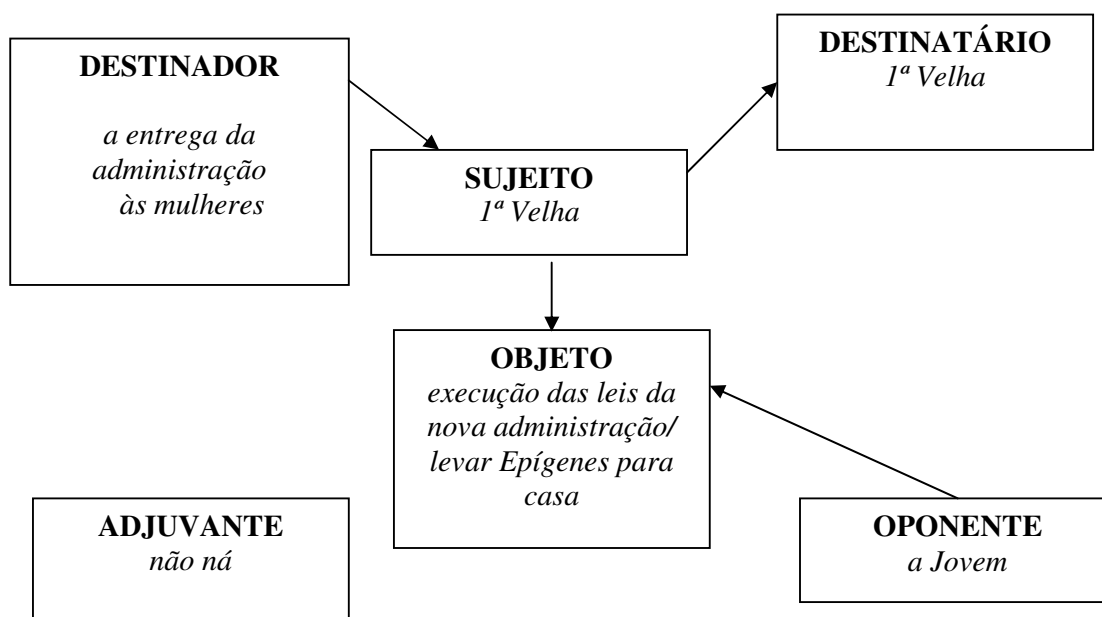
FIGURA 3 - ESQUEMA ACTANCIAL DE *ASS. DE MULHERES* – 2ª PARTE/ 3º EPISÓDIO (vv. 877-1044)

Com a saída da 1ª Velha, o episódio prossegue com a inclusão de uma outra oponente, cuja função é fragmentada, pois ela passa a adjuvante, sendo, com isso, beneficiada com a ação da 2ª Velha. Assim, com a ajuda da 3ª Velha, o objeto da ação da 2ª Velha foi alcançado. Nessa parte do 3º episódio, temos o seguinte esquema actancial:
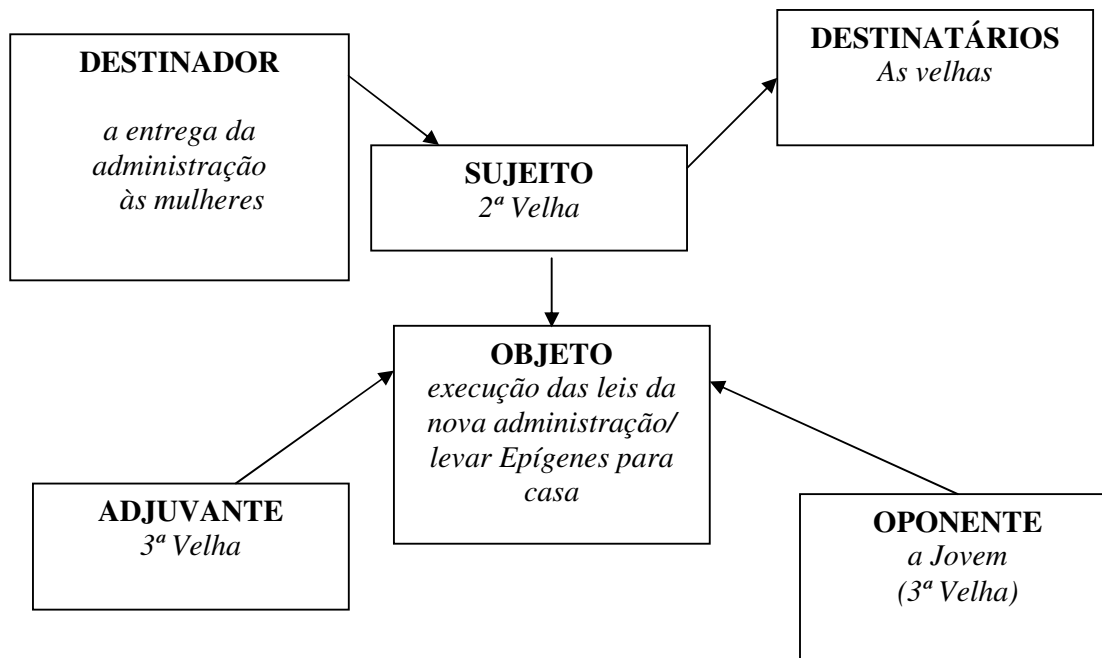
FIGURA 4 - ESQUEMA ACTANCIAL DE *ASS. DE MULHERES* – 2ª PARTE/3º EPISÓDIO (vv. 1045-1111)

Como notamos nas figuras 2 e 3, nos episódios, quando o sujeito não conta com o apoio dos adjuvantes, não há vitória. Isso nos mostra que a atuação do sujeito deve ter a corroboração de outra personagem para que sua ação tenha sucesso, pois ele age em parceria.

E, mais uma vez, observamos que a ausência de Praxágora ocasiona uma mudança do sujeito na peça, cuja função é distribuída entre várias personagens. A extensão do objeto da ação proposta no início da peça poderia ser conduzida pela heroína, mas o que vemos é que cabe a outros elementos a busca do objeto. Com isso, não queremos dizer que há vários heróis, pois Praxágora continua sendo a única heroína de *Assembleia de Mulheres*. O que ocorre é que o espaço deixado por ela é ocupado por personagens secundárias, em um processo que chamamos de *recaracterização* que é um meio de não deixar a função actancial de sujeito vazio, pois a ação progride, mesmo sem a heroína. Elas continuam sendo personagens secundárias, pois auxiliam Praxágora na execução das leis elaboradas pelas

mulheres, mas são elas que conduzem a ação, incorporando o papel da protagonista, já que era plano da heroína que a *pólis* fosse governada por elas.

Segundo Pavis (2007, p. 286), "toda ação, para ser encenada, precisa de protagonistas, sejam eles personagens humanas ou simples *actantes*". Então o sujeito principal da peça continua sendo Praxágora, pois a ação central é realizada por ela[131], mas nos episódios as ações epidíticas da ação liderada pela heroína são conduzidas por aqueles que aderiram ao plano da protagonista da peça, exercendo, portanto, a função de sujeito.

Essas personagens recebem uma valorização que não encontramos em nenhuma peça aristôfanica supérstite que precede *Assembleia*. Mas, em vez de elas se tornarem mais complexas por assimilarem características e funções da protagonista, o que verificamos é que essa *recaracterização* recai em sua tipificação, como o velho ciumento, o jovem galanteador, a velha devassa, havendo um congelamento dos traços que os definem. Na conclusão de Silva (2007, p. 312) referente à *Assembleia de Mulheres*, "à maior parte das personagens cabe uma designação tipológica – o jovem, a moça, a velha, o homem [...]". Assim, encontramos em *Assembleia* não só uma transformação da atuação do coro, como vimos na primeira parte da peça, mas também das personagens, com o êxodo da protagonista no meio da peça, visto que seu papel é enfraquecido quando o coro se afasta da ação, e com a ascensão das personagens secundárias, que podem exercer o papel de sujeito da ação dramática em determinados momentos da peça.

3.4 **ÊXODO**

Em uma comédia, o êxodo representa não só a despedida do coro, mas também o retorno de personagens que participaram da *diallagé*, cuja parte fundamental encontra-se no

---

[131] De acordo com UBERSFELD (*op. cit.,* p. 42), nem sempre o herói da peça é o sujeito condutor da busca.

agón[132]. Segundo Mazon (1904, p. 176), o êxodo trata-se de um *kômos*[133], em que temos uma grande comemoração, com festa[134].

Em *Assembleia de Mulheres*, a parte final da peça se diferencia do que usualmente é mostrado nas peças supérstites de Aristófanes, pois Praxágora, que participou da *diallagé*, não retorna como vitoriosa, mas é representada por sua emissária, uma escrava. Percebemos nisso, a ascensão de uma personagem secundária que se torna orgânica não só em relação à protagonista, por assumir o papel de convidar as demais personagens para a festa, mas também à corifeia, pois ela atua como a líder do coro ao se dirigir ao público e aos juízes do concurso. Das personagens que atuam nas seçoes anteriores, somente Blépiro, que esboçou uma fraca oposição à Praxágora no *agón*, retorna.

Essa seção se inicia com uma emissária de Praxágora (v. 1112-1126) procurando seu patrão, Blépiro. Ela acaba de vir do jantar comunitário, ao qual somente o marido da heroína não tinha ido (v. 1136).

Caberá à escrava, no lugar da corifeia, se dirigir ao público e ao júri, em uma forma característica da parábase:

> καὶ τῶν θεατῶν εἴ τις εὔνους τυγχάνει
> καὶ τῶν κριτῶν εἰ μή τις ἑτέρωσε βλέπει,
> ἴτω μεθ' ἡμῶν· πάντα γὰρ παρέξομεν.
> (vv. 1141-1143)
>
> e se alguém dentre os espectadores for, por acaso, benevolente
> e se alguém dentre os juízes não estiver olhando a favor de outro,
> que venha conosco, pois forneceremos tudo.

Nesse trecho, podemos pensar que se trata de uma referência à administração estabelecida por Praxágora. Entretanto, por ter se dirigido não somente à plateia, mas também aos juízes, torna-se evidente que o poeta se preocupa com a colocação da peça no concurso, como acontece em outras parábases.

---

[132] O *agón*, segundo Gelzer, é a última parte da *diallagé* que consiste em uma disputa, um acordo, um debate de pontos de vista e uma sentença favorecendo uma das partes (*apud* GIL FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 32).

[133] Diferentemente da visão de Mazon, Zielinski (1885) considerava o párodo, o agone e a parábase como o núcleo do *kômos*. Para Adrados (1986, p. 104, 108, *passim*), o núcleo do *kômos* é o *agón*, sendo o êxodo a manifestação de um *kômos* triunfal.

[134] Com exceção de *Nuvens*, em que Estrepsíades põe fogo no Pensatório no final da peça, e *Tesmoforiantes*, em que o coro convida a todos a ir para casa.

Além dessa manifestação parabática, a própria corifeia, que retorna com o coro no verso 1151, requisita aos juízes e aos espectadores que deem a vitória ao poeta (vv.1155-1162):

> σμικρὸν δ'ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι·
> τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν εμέ,
> τοῖς γελῶσι δ'ἡδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ –
> σχεδὸν ἅπαντας οὖν κελεύω δηλαδὴ κρίνειν ἐμέ –
> μηδὲ τὸν κλῆρον γενέσθαι μηδεν ἡμῖν αἴτιον,
> ὅτι προείληχ' · ἀλλὰ πάντα ταῦτα χρὴ μεμνημένους
> μὴ ' πιορκεῖν, ἀλλὰ κρίνειν τοὺς χοροὺς ὀρθῶς ἀεί,
> μηδὲ ταῖς κακαῖς ἑταῖραις τὸν τρόπον προσεικέναι,
> αἳ μόνον μνήμην ἔχουσι τῶν τελευταίων ἀεί.
>
> eu quero sugerir uma pequena coisa aos juízes aqui:
> aos sábios, que me escolham lembrando-se das partes sábias,
> aos que riem docemente, que me escolham por causa das partes risíveis,
> em suma, portanto, eu peço a todos que me escolham claramente
> e que a sorte não seja motivo de qualquer coisa para nós,
> posto que a encenação da peça foi escolhida pelo sorteio, mas, tendo sido lembrados,
> é preciso não cometer perjúrio, mas julgar os coros sempre de forma correta,
> nem se parecer com prostitutas perversas,
> as quais sempre têm lembrança somente dos últimos clientes[135].

De acordo com Mazon (104, p. 159), o ritmo usado, tetrâmetro trocaico (- u – u/-), remete-nos a um epirrema de parábase. Entretanto, para Duarte (2000, p. 228-229), nesse trecho é paradoxo afirmar que existe uma parábase secundária, que em geral se localiza na parte final da peça, pois como alegar sua existência em *Assembleia de Mulheres*, já que não há uma parábase principal? Por isso, concordamos com Hubbard (1991, p. 246-249) que confere a esse apelo uma estrutura parabática, reminiscente da parábase propriamente dita, com um caráter experimental.

O coro continua dando a indicação de como será sua despedida com Blépiro: Κρητικῶς οὖν τὼ πόδε καὶ σὺ κίνει [então, você move os pés à moda cretense] (vv. 1165b-1166). Desse modo, o êxodo ocorre em festa, com canto, em ritmo datílico, e com dança cretense, como ocorre usualmente em boa parte do êxodo das peças aristofânicas que chegaram até nós.

Nos versos 1168-1176, o coro passa a fazer uma lista dos pratos que estarão no

---

[135] Ao que parece, já na época da representação da peça, eram encenadas 5 comédias. Como *Assembleia de Mulheres* foi a primeira ou uma das primeiras, a corifeia pede aos juízes que não se esqueçam dela.

banquete. Aqui, encontramos a sequência mais longa de dátilos apresentada em uma peça cômica ou trágica, nos versos 1170-1176:

> τάχα γὰρ ἔπεισι
> λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεο–
>   κρανιολειψανοδριμυποτριμματο–
>   σιλφιοτυρομελιτοκατακεχυμενο–
>   κιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστερα–
>   λεκτρυον † οπτεγκεφαλλιο†κιγκλοπε–
>   λειολαγῳοσιραιοβαφητραγα –
>   λοπτερυγών. σὺ δὲ ταῦτ' ἀκροασάμε–
>   νος ταχὺ καὶ ταχέως λαβὲ τρύβλιον.
>
> (vv. 1168-1176)[136]
>
> pois logo será servido
> um prato com uma fatia de peixe salmourado, raia, cação,
>   um resto de cabeça com caldo picante,
>   sílfio, queijo, com molho de mel,
>   toldo, melro, pomba, borracho,
>   galo grelhado, miolo, melro,
>   pombo-torcaz, lebre, marinados em vinho doce, e petiscos de
>   tentáculos. Você, que escutou isso,
>   pega um prato o mais rapidamente possível.

A riqueza distribuída está muito bem representada nessa palavra composta pelos pratos do jantar[137]. Os elementos desse vocábulo apontam para uma referência material desse novo estado de coisas tanto não só no *oîkos*, pois todos foram beneficiados particularmente, mas também na *pólis*, visto que a festa ocorre no âmbito público para todos, evidenciando, assim, a riqueza da cidade.

É interessante notar que o verso 1163 apresenta um *proanafonema*, isto é, um grito duplicado, ὢ ὤ, que, segundo Irigoin (1997, p. 21-22), baseando-se na divisão feita por Heliodoro, constitui um sinal que chama a atenção do espectador para uma mudança na ação. Irigoin (1997, p. 21-22) considera que a palavra προαναφώνημα, usada por Heliodoro, significa "'grito de advertência' ou 'grito de anúncio', destinado tanto ao diretor quanto ao público"[138]. Consideramos esse *proanafonema* como um marcador do fim da parte parabática contida no êxodo, visto que se trata de um trecho que se refere a elementos externos à ação.

---

[136] Preferimos a emenda apresentada por Sommerstein (1998).
[137] O vocábulo tem 78 sílabas e cerca de 28 pés datílicos.
[138] Para Irigoin (1994, p. 22), o grito duplicado nas peças dividia um trecho homogêneo, pelo menos na análise feita por Heliodoro. Em alguns exemplos, esse grito se dava para indicar ao público uma mudança métrica; em outros, ele serve para anunciar a aparição de novas personagens ou seu retorno, mostrando, com isso, o início de um novo momento do drama.

Como no êxodo foram usados vários metros, temos a seguinte configuração com relação à metrificação dessa seção:

QUADRO 11 - ÊXODO DE *ASS. DE MULHERES* (vv. 1112-1183) – MÉTRICA	
1112-1154	Trímetros iâmbicos (fala)
1155-1162	Tetrâmetros trocaicos (trecho parabático)
1163	*Proanafonema* (signo cênico)
1164-1167	Tetrâmetros trocaicos (ordem)
1168	Desconhecido
1169	Dímetro iâmbico (fala)
1170-1176	Tetrâmetros datílicos (28 pés - fala)
1177-1183	versos iâmbico e datílico

Quanto à proxêmica do êxodo, a peça termina com a seguinte movimentação:

QUADRO 12 - ÊXODO DE ASS. DE MULHERES (vv. 1112-1183) - PROXÊMICA	
Versos	Em cena/situação
1112-1126	Fala da Escrava, como um arauto
1127-1128	Fala da corifeia dirigindo-se ao coro
1129-1150	Entrada de Blépiro que dialoga com a Escrava, com pequena intervenção da corifeia (v. 1134)
1151-1154	Fala da corifeia em trímetros iâmbicos
1155-1162	Fala da corifeia em tetrâmetros trocaicos (trecho parabático)
1163-1166a	coro
1165b	Blépiro em esticomitia com o coro
1165c-1168	coro
1169-1178	coro descreve os pratos
1179	Fala de Blépiro
1180-1183	coro

Percebemos que, assim como ocorre com Praxágora, a escrava que veio, em nome da heroína, oferecer o banquete a Blépiro, estendendo o convite a todo cidadão ateniense, retira-se da peça. Caberá na verdade a Blépiro, por meio de uma *recaracterização*, dialogar com o coro e encerrar a seção, como se fosse também a própria Praxágora, mostrando a integração tão comum nas peças do século V entre o protagonista e o coro.

4 ***PLUTO***

Quando verificamos os *testimonia* referentes a Aristófanes, constatamos que *Pluto*, na visão dos antigos, distinguia-se claramente das peças aristofânicas anteriores. O *testimonium* 81, um trecho anônimo estabelecido por Koster[139], apresenta o ponto de vista de que Aristófanes, em *Pluto*, inovou em relação ao que vinha sendo produzido, por ter composto um enredo em conformidade com a realidade e pela ausência de coro: "τὸ τοῦτο δρᾶμα ὁ Πλοῦτος νεωτερίζει κατὰ τὸ πλάσμα· τὴν τε γὰρ ὑπόθεσιν ὡς ἀληθῆ ἔχει καὶ χορῶν ἐστέρηται ὅπερ τῆς νεωτέρας ὑπῆρχε κωμῳδίας." [esse drama, *Pluto*, inovou em relação ao estilo: tem o enredo verídico e é privado de coros, o que foi a base da comédia mais nova].

Pluto, portanto, evidencia de modo mais nítido o que já estava em processo de mudança. Os escólios 173 e 179 a *Pluto* apresentam a informação de que a peça foi produzida no arcontado de Diocles, em 408. Logo, a comédia que temos, encenada em 388, durante a magistratura de Antipater de acordo com o Argumento III, é uma outra versão da mesma comédia de 408[140].

De qualquer forma, a estrutura da peça apresenta um elemento também encontrado em *Assembleia de Mulheres*, a rubrica ΧΟΡΟΥ, marcando o interlúdio coral. Para a análise da peça, partimos do estudo de sua estrutura formal, para assim verificarmos sua proxêmica e seus actantes.

---

[139] *Apud* HENDERSON, 2007, p. 8.

[140] *Pluto*, com *Nuvens* e *Rãs*, fazia parte de uma tríade de peças aristofânicas usada na educação dos bizantinos nas universidades (Cf. WILSON, 2008, p. 5). Segundo Henderson (2002*,* p. 420), sete papiros preservam fragmentos de *Pluto*: *POxy.* (V) 1616, com partes das linhas 1-19, 22-25, 32-56; *POxy* 4520 (V) contém as linhas 635-679, 698-738; *POxy.* 4521 (II), que contém parcialmente as linhas 687-705, 726-731, 957-970; *POxy*. 4519 (III), linhas 1-16; *P. Berol*. 13231 + 21202 (V/VI) preserva parcialmente as linhas 134-138, 140-144, 171-173, 289-293, 311-319, 327-355; *PAnt*. 180 (V/VI) contém as linhas 466-467, 476-477, 499-501, 510-511, 806-808, 842-845; e *PLaur*. III 319, as linhas 1135-1139. Há mais de 150 MSS medievais, de acordo com Henderson (*op. cit*, p. 420), mas poucos foram analisados. Os que foram usados na edição de Henderson são: Ravennas 429 (c. 950) - R, Vennetus Marcianus 474 (XI/XII) - V, trechos da Suda - S, Parisinus gr. 2712 (XIV) - A, Ambrosianus L 39 sup. (XIV) - M, Vaticanus Urbinas 141 (XIV) - U, scholia tricliniana - t.

4.1 **PRÓLOGO E PÁRODO**

No prólogo de *Pluto* (vv. 1-252), temos a entrada de Crêmilo, “o que tosse e escarra”, e Carião, “da Cária”, que fazem uma referência a um momento anterior ao início da encenação: a ida de ambos ao oráculo. Em *Pluto*, encontramos o herói Crêmilo que, ao observar que os desonestos enriqueciam, teme que seu filho tenha de mudar seu caráter para se tornar rico. Por isso, ele tinha ido consultar o oráculo de Delfos que lhe diz que ele deve seguir a primeira pessoa que ele encontrar. Ele segue um homem cego e descobre que se trata do deus Pluto. Assim, o plano do herói consiste na realização da cura da cegueira do deus, a fim de fazer com que a riqueza seja distribuída entre as pessoas justas da cidade de Atenas, o que posteriormente se ampliará a todos os cidadãos atenienses.

Nessa entrada, são apresentadas três personagens: Crêmilo, Carião e Pluto. Carião, em sua fala[141], mostra-nos como os atores ocupam o espaço cênico ao dizer de Crêmilo que ele:

> ἀκολουθεῖ κατόπιν ἀνθρώπου τυφλοῦ,
> τοὐναντίον δρῶν ἢ προσῆκ’ αὐτῷ ποιεῖν.
> οἱ γὰρ βλέποντες τοῖς τυφλοῖς ἡγούμεθα,
> οὗτος δ’ ἀκολουθεῖ, κἀμὲ προσβιάζεται
> καὶ ταῦτ’ ἀποκρινόμενος τὸ παράπαν οὐδὲ γρῦ.
> (vv. 13-17)
>
> segue atrás de um homem cego
> fazendo o contrário do que convém a ele fazer.
> os que vemos conduzimos os cegos,
> esse aí segue e me obriga [a seguir]
> não respondendo absolutamente nada.

Assim, vemos que Crêmilo está atrás de Pluto e que Carião está um pouco afastado dos dois, pelo que indica o emprego do dêitico οὗτος. Além disso, os três caminham em cena, mostrando uma proxêmica bastante dinâmica, tal como em *Aves, Rãs* e *Tesmoforiantes*, que apresentam no início do prólogo as personagens dialogando e se deslocando, estando na rua, espaço aberto e público.

Quando analisamos os objetos cênicos que aparecem no prólogo dessa peça, notamos que eles nos remetem a um momento que precede a encenação, tendo, portanto, um papel

[141] Somente depois de nos mostrar a situação em que se encontrava é que ele enceta um diálogo com Crêmilo.

dêitico, pois o que é contado não se passa diante dos olhos do espectador, mas evocado por meio dos objetos. Segundo Ubersfeld (2005, p. 127-128), a partir do discurso das personagens, pode-se inferir a indicação de um tempo extracênico[142], mesmo sem fazer parte do tempo da peça. Esse tempo, que não tem relação com a ação dramática, aponta para um momento vivido pelas personagens cujos efeitos são revelados em cena.

Segundo MacDowell (1995, p. 327), a ida ao oráculo de Delfos é de imediato reconhecida pelo público, antes mesmo que as personagens comecem o diálogo, pois elas têm em suas cabeças grinaldas que caracterizam justamente aqueles que visitam o templo de Apolo. Com uma coroa em cada cabeça e carregando uma panela contendo carne sacrificial, esses dois elementos - a panela e a grinalda - informam seu público acerca do que aconteceu antes do início da peça, evidenciando, portanto, um "fora de cena"[143] – a panela indica o sacrifício e a grinalda era um sinal de que a visita ao oráculo tinha sido um sucesso. Segundo Fernández em sua análise da peça *Pluto* (2005, p. 267), "ambos os objetos são de uso religioso e têm um valor anafórico dentro do texto espetacular". Usa-se, portanto, um recurso estritamente teatral para se referir ao rito, sem encená-lo para o público.

Diferentemente de como a *Paz* foi produzida, por exemplo, pois a ida do herói ao Olimpo é encenada, partindo daí a solução para o seu problema, em *Pluto*, a busca do herói por uma resposta que resolva sua crise não é encenada, já que o poeta encaminha a peça diretamente para o encontro com deus Pluto com quem estava a chave para a situação por que passava. Como seu enfoque recai nesse encontro, para sua valorização, a cena é enriquecida com a tentativa de reconhecimento do homem cego, uma *anagnórisis* nos moldes da comédia, que ocupa quase todo o prólogo. Quando encontraram o homem a quem deviam seguir, ele está disfarçado como um mendigo e não quer ser identificado como Pluto, o deus da riqueza,

[142] Ou dramático, de acordo com Pavis (*op. cit.*, p. 400). Para ele, o tempo extracênico é o "tempo da ficção do qual fala o espetáculo, a fábula, e que não está ligado à enunciação *hic et nunc* [...]" (*ib.*, *loc. cit.*).

[143] Segundo Pavis, trata-se de uma realidade que "se desenvolve e existe fora do campo de visão do espectador" (*ib.*, p. 171).

não revelando, por isso, seu nome prontamente ao ser questionado. Com insistência e ameaças, conseguem, enfim, no verso 78, sua confissão: "᾿Εγὼ γὰρ εἰμὶ Πλοῦτος" [Eu, de fato, sou Pluto].

O deus justifica sua aparência dizendo que estava vestido daquele jeito por ter vindo da casa de Pátrocles o qual "οὐκ ἐλούσατ' ἐξ ὅτουπερ ἐγενετο" (v. 85) [não se lava desde que nasceu][144]. É a primeira referência feita a uma pessoa pública no prólogo.

Nesse momento, Pluto conta sua história, retomando um evento que lhe aconteceu em tempos antigos, no mundo dos deuses. Ele culpa Zeus por sua condição, pois, quando rapaz, ameaçou distribuir seus dons somente aos justos, sábios e honestos, por isso ficou cego, para que não distinguisse nenhum deles pela inveja que o deus sente dos homens (vv. 87-92). É feito aqui, portanto, uma pausa na ação, para que, através desse relato, Crêmilo decida buscar o que solucionará seu problema: a cura de Pluto[145], para, então, fazer a distribuição da riqueza. O plano do herói toma sua forma final em cena.

A objeção de Pluto para que seja curado transforma a exposição do problema de Crêmilo em um "falso enfrentamento e persuasão" (vv. 56-199), segundo Fernández (2002, p. 35), como se fosse uma cena típica do *agón*. Nesse trecho Pluto diz "οὐ βούλομαι γὰρ πάλιν ἀναβλέψαι" (v. 117) [não quero voltar a ver de novo]. Seu temor de que Zeus venha a destruí-lo faz com que ele se submeta a essa situação, mas Crêmilo trata de convencê-lo de que ele é mais poderoso que Zeus ao dizer: "ἐγὼ γὰρ ἀποδείξω σε τοῦ Διὸς πολὺ // μεῖζον δυνάμενον" (vv. 128-129a) [eu te provarei que és muito mais poderoso que Zeus]. Por meio de perguntas e respostas entre Crêmilo e Carião, é apresentado o argumento que

---

[144] Segundo o escólio 665 de *Pluto*, Aristófanes ridiculariza o poeta Pátrocles em uma peça fragmentária, *Cegonhas* (c. 390 a.C.), dizendo que ele, apesar de ser um rico ateniense, era avarento e miserável (cf. HENDERSON, 2007, p. 326).

[145] Para Fernández (2002, p. 35), esses relatos assinalam o aspecto de causa e efeito das atitudes das personagens. Conseqüentemente, esse recurso narratológico atrasa a progressão da ação.

persuade o deus a se deixar ser curado. Essa dinâmica entre os dois torna esse trecho bastante vívido.

Crêmilo argumenta referindo-se à realidade cotidiana dos homens que para tudo necessitam de dinheiro: para sacrificar, para escravizar, para trabalhar (vv. 137-197). Antes disso, porém, Crêmilo começa sua argumentação desabonando o próprio Zeus:

> Χρ – αὐτίκα γὰρ ἄρχει διὰ τί ὁ Ζεὺς τῶν θεῶν;
> Κα– διὰ τἀργύριον· πλεῖστον γάρ ἐστ' αὐτῷ.
> Χρ – φέρε,
> τίς οὖν ὁ παρέχων ἐστὶν αὐτῷ τοῦθ';
> Κα – ὅδι.
> (vv. 130-132)
>
> Cr. – por exemplo, por que Zeus governa os deuses?
> Ca – por causa do dinheiro, que ele tem em abundância.
> Cr. – vejamos, quem permite que ele tenha tudo isso?
> Ca. – é este aqui![146]

Partindo da esfera divina, Crêmilo passa a demonstrar a Pluto que, entre os homens, ocorria o mesmo. Ele começa enumerando as atividades que necessitam do dinheiro para serem realizadas – o sacrifício, o trabalho, a prostituição. Depois, Crêmilo e Carião referem-se a algumas personalidades conhecidas do público que têm suas atividades motivadas pelo dinheiro, como o grande rei persa (v. 170)[147], Panfílio (v. 174)[148], Agírrio (v. 176)[149], Filépsio (v. 177)[150], Laís (v. 179)[151], Filónides (v. 179)[152] e Timóteo (v. 180a)[153].

É interessante notar o ritmo rápido desse trecho, quando Crêmilo e Carião enumeram as coisas com as quais os homens ficam saciados, em uma fala esticomítica:

> Χρ. – καὶ ναὶ μὰ δία τούτων γε πολλῷ πλείονα·
> ὥστε οὐδὲ μεστὸς σου γέγον' οὐδεὶς πώποτε.
> τῶν μὲν γὰρ ἄλλων ἐστὶ πάντων πλησμονή·
> ἔρωτος,–

[146] Com o uso do pronome demonstrativo, Carião não se dirige diretamente a Pluto, mas o apresenta à plateia, localizando-o no espaço cênico.
[147] Referência ao ouro do rei persa usado na Guerra do Peloponeso.
[148] Segundo Ramalho (1989, p. 101, n. 9), foi um estratego ou general em Atenas, na época da representação da peça.
[149] Cf. *supra* nota 60.
[150] Filépsio também era um político.
[151] Laís era uma cara prostituta de Corinto.
[152] Filônides é ridicularizado como um homem rico, corpulento e tolo (cf. HENDERSON, *op. cit.*, p. 451, n. 13).
[153] Filho do general Cónon (cf. *ib., loc. cit.*).

Κα. – ἄρτων, –
Χρ. – τραγημάτων, –
Χρ. – τιμῆς, –
Κα. – πλακούντων, –
Χρ. – ἀνδραγαθίας, –
Κα. – ἰσχάδων, –
Χρ. – φιλοτιμίας, –
Κα. – μάζης, –
Χρ. – στρατηγίας, –
Κα. – φακῆς.
(vv. 187-192)

Cr. – e, por Zeus, [pode fazer] muito mais dessas coisas;
a tal ponto que ninguém nunca fica cheio de você.
das outras coisas, porém, há saciedade de todas elas:
de amor, -
Ca.- de pão, -
Cr. - de guloseimas, -
Ca. – de honra, -
Cr. - de pastéis, -
Ca. - de valentia, -
Cr. - de figos secos, -
Ca. – de ambição, -
Cr. - de biscoito, -
Ca. - de estratégia, -
Cr. - de purê de lentilhas.

A dupla Crêmilo e Carião compartilha 3 versos em esticomitia, recurso que, como já foi dito, mostra uma forma de integração imediata das personagens pela rapidez no jogo cênico. Nesses versos, a divisão chega a ser quadripartida, o que evidencia a íntima conexão entre os dois, não havendo pausa para nenhuma objeção, pois ambos concordam com os elementos importantes proporcionados por Pluto à vida do homem. Por um lado, eles levam em conta que comportamento humano deve conter amor, honra, ambição, valentia, estratégia, e, por outro, que a existência humana é viabilizada, no sentido fisiológico, com pão, pastéis, figos secos, biscoito, purê de lentilhas. Tudo isso junto constitui o que eles acreditam ser o ideal de vida para todo cidadão e que estará acessível graças ao deus da riqueza.

Por fim, Pluto se dá por convencido, mas ainda faz uma objeção: "εὖ τοι λέγειν ἔμοιγε φαίνεσθον πάνυ·// πλὴν ἓν μόνον δέδοικα–" (v. 198-199a) [vocês dois evidentemente falam muito bem, temo ainda somente uma coisa]. É essa a deixa que Pluto dá para que Crêmilo acabe de expor definitivamente seu plano de tornar o deus o senhor de

todos, dos deuses e dos homens. Finalmente, temos o deus definitivamente persuadido a entrar na casa de Crêmilo, quando ele responde: πείθομαι (v. 251b) [estou persuadido][154].

Para que esse projeto se realize, Crêmilo anuncia que tem aliados que são chamados por Carião por ordem de seu patrão (v. 223). Assim, temos o esvaziamento do espaço cênico e a preparação da próxima parte da comédia: o párodo. A saída de Carião (v. 227-228) acontece através da ordem de seu senhor (vv. 223-226) que manda o escravo buscar outros homens honestos para receberem os benefícios do deus do dinheiro, ficando Crêmilo e Pluto em cena. Já a saída do protagonista é indicada no verso 249, quando ele diz a Pluto: "ἀλλ' εἰσίωμεν" [mas entremos].

O prólogo, portanto, é constituído de uma única cena, com as três personagens presentes do início ao fim, caracterizando-se por conter uma recitação inicial do escravo, um diálogo deste com seu senhor e uma exposição completa do plano, feita por meio de um pequeno debate entre Crêmilo, Carião e Pluto, a fim de convencer este último a se deixar curar. Essa parte do prólogo é bem desenvolvida, contendo uma *anagnórisis*, a descoberta da identidade do deus. É uma parte encenada com um ritmo rápido, como podemos perceber pelas esticomitias compartilhadas entre Crêmilo e Carião. No final, caberá a Crêmilo conduzir o deus até sua casa, para que ele receba a cura e inicie a distribuição da riqueza.

Assim, a proxêmica do prólogo é bastante simplificada:

---

[154] Fernández (2002, p. 35) trata a cena como "falso enfrentamento e persuasão".

QUADRO 13 - PRÓLOGO DE *PLUTO* (vv. 1-252)	
Versos	cena/situação (trímetro iâmbico/vv. 1-252)
1-57	2 personagens (Crêmilo e Carião) em diálogo seguindo Pluto (mudo)
1-17	1 personagem (Carião) em monólogo
18-55	2 personagens em diálogo (Carião e Crêmilo)
56-228	3 personagens em diálogo (Carião, Crêmilo e Pluto) enfrentamento com Pluto (vv. 56-199) *anagnórisis* de Pluto (v. 78) saída de Carião (v. 228)
229-252	2 personagens em diálogo (Crêmilo e Pluto) saída das duas personagens entrando na casa de Crêmilo

Embora a movimentação em cena seja simplificada por haver somente 3 atores que estão desde o início da seção, o prólogo apresenta o emprego de recursos dramáticos, tais como *anagnórisis* e enfrentamento, que adiam o progresso da ação.

É interessante observar que, na configuração da proxêmica dessa primeira seção, Pluto, ainda que não seja o protagonista da peça, é o elemento dramático a execer uma força centrípeta no direcionamento da ação das demais personagens, pois nele se encontra a solução do problema do herói.

O coro, composto de velhos camponeses, é chamado por Crêmilo para participar da distribuição da riqueza que será feita com a cura de Pluto. Carião, seu escravo, retorna conduzindo o grupo, que, após uma viagem pelos campos, chega para atuar de forma bastante passiva, pois, diferentemente de *Assembleia de Mulheres*, cujo coro colabora na execução do plano da heroína, os amigos de Crêmilo são beneficiados pela ação do herói, sem tomar parte ativa na realização do projeto.

O metro usado no párodo não apresenta um forte teor lírico, visto que os versos dessa seção são compostos em iambos. Essa seção tem início no verso 253 com um trecho recitativo enunciado por Carião (vv. 253-256) em tetrâmetros iâmbicos cataléticos, em que ele conclama os companheiros a auxiliar Crêmilo, como em um *katakeleusmós*, em seu conteúdo,

por expressar uma exortação, estímulo, com a diferença de os versos não estarem em tetrâmetros anapésticos.

A primeira participação do coro, no párodo, tem início com a fala do corifeu (vv. 257-260), sendo essa cena conduzida pelo escravo Carião, que mantém um diálogo com o líder do coro. Carião tenta animar os coreutas, mas o corifeu justifica seu modo de se dirigir à casa de Crêmilo caracterizando o grupo como um bando de velhos fracos, como o coro de *Assembleia de Mulheres* que tinha de atuar como homens velhos, andando lentamente. Assim diz o corifeu:

> οὔκουν ὁρᾷς ὁρμωμένους ἡμᾶς πάλαι προθύμως,
> ὡς εἰκός ἐστιν ἀσθενεῖς γέροντας ἄνδρας ἤδη;
> σὺ δ' ἀξιοῖς ἴσως με θεῖν, πρὶν ταῦτα καὶ φράσαι μοι
> ὅτου χάριν μ' ὁ δεσπότης ὁ σὸς κέκληκε δεῦρο.
>
> (vv. 257-260)
>
> Não está vendo que nós estamos com bastante empolgação já faz tempo,
> como é natural a homens que já estão fracos e velhos?
> Você talvez ache conveniente que eu corra, antes de me contar
> por que motivo o seu senhor nos chamou até aqui.

Nesse momento, percebemos que o coro não tem a função de informar o público sobre o enredo da peça, visto que ele está completamente alheio ao que está acontecendo. Ele não tem, portanto, uma função narrativa, como podemos ver nos versos 279-282:

> διαρραγείης. ὡς μόθων εἶ καὶ φύσει κόβαλος,
> ὅστις φενακίζεις, φράσαι δ' οὔπω τέτληκας ἡμῖν,
> οἳ πολλὰ μοχθήσαντες οὐκ οὔσης σχολῆς προθύμως
> δεῦρ' ἤλθομεν, πολλῶν θύμων ῥίζας διεκπερῶντες.
>
> que se arrebente! como é descarado e enganador por natureza,
> você que engana, não suportando explicar a nós,
> os que, padecendo muitas coisas, sem ter descanso, com empolgação
> chegamos aqui, depois de atravessarmos muitas raízes de tomilho.

Caberá a Carião contar o projeto do herói para o coro, dizendo que Crêmilo estava com Pluto em casa (v. 284-285). A partir do verso 290, quando o coro anuncia que deseja "χορεῦσαι//ὑφ'ἡδονῆς [...]"(vv. 288b-289a) [dançar de prazer], Carião começa a fazer referências, a um poema do compositor de ditirambo Filoxeno de Cítera (c. 435-380), usando a expressão θρεττανελό, uma onomatopeia para imitar o som da cítara, indicando a

musicalidade usada na canção (vv. 290-301)[155]. Carião, ao entoar uma paródia do ditirambo que trata da lenda do Ciclope, dita o modo da dança que o coro executará, pois ele diz nos versos vv. 290-292a:

> καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι – θρεττανελο – τὸν Κύκλωπα
> μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων
> ὑμᾶς ἄγειν.
>
> bem, eu vou querer – *drin drin* – o Ciclope
> representando e batendo o chão bem forte com os pés,
> conduzi-los.

Ainda que seja Carião o condutor do coro, sua aceitação não será absoluta desde o início, pois o grupo trata de rejeitar o papel que ele lhes propõe, o de segui-lo como carneiros e cabras do Ciclope. Em vez agir passivamente, o coro prefere cegá-lo, como no mito, mesmo sendo carneiros e cabras (vv. 296-301).

Nessa pequena canção estrófica (vv. 290-295=296-301), em tetrâmetros e dímetros iâmbicos, retoma-se um história que, na verdade, não esclarece o papel que o coro na peça, tendo pouca relação com o enredo, parecendo mais um entretenimento que o coro oferece à plateia, para diverti-la.

Em seguida, temos uma outra canção (vv. 302-308=309-315), no mesmo metro, em que Carião muda a personagem a ser representada, passando a ser Circe, a quem o coro deveria seguir como ela fosse sua mãe (v. 308). Mais uma vez, o coro o ameaça, mas agora deixa explícito que tudo se trata de uma φιληδία (v. 307) [busca de diversão, prazer, brincadeira]. Assim, para dar fim a esse momento, Carião anuncia sua saída, ordenando ao coro que ensaie uma dança, devido ao papel de *didáskalos* que tem (vv. 316-321):

> ἀλλ' εἶα νυν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἤδη
> ὑμεῖς ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ'·
> ἐγὼ δ' ἰὼν ἤδη λάθρᾳ
> βουλήσομαι τοῦ δεσπότου
> Λαβὼν τιν' ἄρτον καὶ κρέας
> μασώμενος τὸ λοιπὸν οὕτω τῷ κόπῳ ξυνεῖναι.

[155] Filoxeno compôs seu poema sobre a paixão entre o ciclope Polifemo e Galateia. Cf. tb Webster (1970, p. 192); Parker, *op. cit.*, p. 554.

> mas, eia, agora deixando as zombarias
> dediquem-se vocês a uma outra dança
> eu indo já, às escondidas,
> quererei, ao tomar do amo
> algum pão e pedaço de carne,
> mastigando, juntar-me, finalmente, ao trabalho

É interessante observar que os tetrâmetros desse párodo são todos cataléticos acompanhados de dímetros acataléticos e cataléticos, causando um fator surpresa no público, tão acostumado com o emprego dos versos sem o elemento final. Além disso, tanto a parte recitada (vv. 253-289) como a cantada (vv. 290-295=296-301) têm essa mesma estrutura métrica, estando, portanto, fortemente integradas.

Como temos a seção do párodo em tetrâmetros e dímetros iâmbicos, o coro tem sua *performance* caracterizada, por um lado, como um grupo de velhos lentos, e por outro, nos dímetros, como um grupo animado, que canta e dança de felicidade, de prazer, na maior parte do tempo. Carião ordena ao coro que ensaie uma outra dança no verso 321, afastando-se da paródia do ditirambo. Essa dança cômica ordenada pelo escravo é marcada nos manuscritos pela rubrica ΧΟΡΟΥ, que indica um interlúdio do coro, depois do qual se espera uma nova configuração cênica e dramática.

É a primeira vez, em uma peça supérstite de Aristófanes, que temos um coro liderado por um elemento dramático secundário, um escravo, que acumula, portanto, o papel dramático como personagem e a função de encenador como *khorodidáskalos*.

Temos abaixo o seguinte quadro para visualizarmos a divisão métrica do párodo:

QUADRO 14 - PÁRODO DE *PLUTO* (vv. 253-321) (vv. 290-295=296-301; 302-308=309-315; 316-321)		
α	Diálogo (recitação) - Carião e corifeu: vv. 253-289	Tetrâmetro iâmbico catalético e dímetro
A	Parte lírica - Carião: vv. 290-295 (estrofe)	Tetrâmetro iâmbico catalético e dímetro iâmbico acatalético
A’	Parte lírica - Coro: vv. 296-301 (antístrofe)	Tetrâmetro iâmbico catalético e dímetro iâmbico acatalético
B	Parte lírica – Carião: vv. 302-308 (estrofe)	Tetrâmetro iâmbico catalético e dímetro iâmbico acatalético
B’	Parte lírica - Coro: vv. 309-315 (antístrofe)	Tetrâmetro iâmbico catalético e dímetro iâmbico acatalético (v. 315 – dim. iâmb. cat.)
Γ	Parte lírica – Carião: vv. 316-321	Tetrâmetro iâmbico catalético e dímetro iâmbico acatalético
	ΧΟΡΟΥ	

4.2 *PROAGÓN E AGÓN*

Após a *performance* coral assinalada pela rubrica ΧΟΡΟΥ, o coro atua pela última vez no drama, em um curtíssimo diálogo com Crêmilo (vv. 322-331), que acaba de sair de sua casa e se depara com os velhos amigos, os quais compõem o coro, dirigindo-se a eles com saudação e com um pedido de ajuda para a cura do deus, em trímetros iâmbicos.

O coro se prontifica a ajudar o companheiro e o estimula a prosseguir com o projeto (vv. 328-331), mas, quando chega Blepsidemo, “observador da pólis”, outro amigo de Crêmilo, o coro é completamente ignorado, vindo a ficar, a partir de então, em silêncio, reduzido a atuar somente nos interlúdios, sem se relacionar com mais nenhuma personagem. Ele estava presente em cena, mas se cala diante da progressão da ação dramática, sua contribuição, pelo que extraímos da peça, é somente performática.

Nesse encontro com Blepsidemo, Crêmilo expõe mais uma vez o seu plano de cura do deus Pluto, visando obter também o apoio do amigo. Entretanto, este se comporta como um *bomolókhos*, um bufão, fazendo o público rir com sua intervenção, atribuindo a riqueza de

Crêmilo a uma *mudança* nos costumes, posto que "εἰσὶ τοῦ κέρδους ἅπαντες ἥττονες" (v. 364) [todos estão dominados pela ganância].

Essa cena iâmbica (vv. 322-414) apresenta uma leve pitada de comicidade, sendo em boa parte séria, argumentativa[156], visando fazer com que Blepsidemo concorde com o plano, sem maiores sobressaltos. Com isso, a cena estava pronta para que Crêmilo colocasse seu projeto em ação, mas, quando todos concordam com a ida de Pluto ao templo de Asclépio, inesperadamente, é colocado em cena um elemento surpresa: a chegada da deusa Penia (v. 415).

Essa pequena seção da peça é conduzida pelo desejo de fazer a distribuição a riqueza aos camponeses, e, por isso, dando-lhes a notícia de que Pluto está na casa de Crêmilo, mas que, com sua cegueira, há a necessidade de levar o deus ao templo de Asclépio para ser curado. Entretanto, esse último objetivo é postergado para a cena seguinte, visto que, nos versos 322-414, Crêmilo trata simplesmente de comunicar aos companheiros acerca da novidade: o primeiro, ao coro, e o segundo, ao amigo pessoal.

Visualizamos a proxêmica dessa pequena cena conforme o quadro abaixo:

QUADRO 15 – 1ª CENA IÂMBICA DE *PLUTO* (vv. 322-414)	
Versos	Em cena/situação
322-331	Crêmilo e coro dialogam
332-334	Crêmilo anuncia a chegada de Blepsidemo, descrevendo sua forma de andar
335-414	Entrada de Blepsidemo que dialoga com Crêmilo (coro em cena, mudo)

No final dessa 1ª cena iâmbica, Crêmilo revela sua intenção de levar Pluto ao templo de Asclépio[157], mas, no momento em que o herói e Blépiro estão saindo (v. 414), eles são interpelados por Penia (v. 415), que aparece em cena com o aspecto de uma personagem trágica, como está descrito na fala de Blepsidemo nos versos 423-424: "ἴσως Ἐρινύς ἐστιν

[156] Por isso incluímos essa cena na nossa análise do *agón*, visto que nessa seção se inicia a defesa do projeto do herói.

[157] Como não é o que motiva a ação nessa seção, não colocamos a ida ao *Asclepium* como objeto.

ἐκ τραγῳδίας·// βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγῳδικόν." [talvez seja uma Erínia da tragédia// ela está olhando com um olhar louco e trágico]. Assim, é feita uma referência à tragédia, de onde a comédia toma o modelo de construção de uma cena de reconhecimento[158].

Antes de se identificar como Penia, Crêmilo e Blepsidemo confundem-na não só com a Erínia (v. 423), mas com uma taberneira (v. 426), pois aparece em cena gritando. É dessa maneira que a personagem aparece para o público antes de apresentar seus argumentos contrários ao plano do herói, pois ela incute temor não só pela sua aparência, mas também pelo grito e pelo fato de ser a pobreza, algo que ambos estavam querendo evitar ao buscarem a cura de Pluto.

Esse recurso já tinha sido usado na mesma peça com Pluto, quando ele, disfarçado de mendigo, tem de revelar sua identidade dizendo "᾿Εγὼ γὰρ εἰμὶ Πλοῦτος" (v. 78) [Eu sou Pluto]. Aqui, a cena se repete, mostrando-nos como o recurso de fazer rir por meio dos enganos na identificação da personagem era usado na comédia de transição. Assim como Pluto, após as tentativas de reconhecê-la, o público ouve finalmente a declaração de quem de fato é a personagem, no verso 437 "Πενία μὲν οὖν, ἥ σφῷν ξυνοικῶ πόλλ' ἔτη" [Certamente, eu sou Penia, a que vive com vocês dois há muitos anos][159]. Com isso, os dois tentam fugir, mas Crêmilo resolve que eles não poderiam deixar o deus sozinho sem que eles combatessem [διαμαχούμεθα] (v. 448).

Dessa forma, é colocado em cena o obstáculo que deve ser superado para que o herói possa colocar sua ideia em prática. Como se trata de uma personagem nova, assim como acontece em *Assembleia de Mulheres*, em que o Vizinho aparece para se unir ao marido de

---

[158] Segundo Duarte (2005b, p. 173), o reconhecimento cômico, mesmo quando incorporado ao enredo, sem tratar a cena como uma paródia das cenas de reconhecimento trágicas, não perde de vista a sua origem trágica.

[159] Não podemos deixar de nos referir ao testemunho de uma das *Vidas* de Aristófanes que assinala bem essa tendência na elaboração de enredos cômicos, pois o autor diz que o Aristófanes "ἔγραφε κωμῳδίαν τινὰ Κώκαλον, ἐν ᾧ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ τἄλλα πάντα, ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος" [escreveu uma comédia, *Cocalo*, na qual introduz sedução, reconhecimento e outras coisas, as quais Menandro emulou]. Segundo Sommerstein (2002, p. 64), esse enredo foi retomado, com poucas mudanças, pelo poeta da comédia nova Filemão.

Praxágora na oposição ao plano da heroína, há também em *Pluto* uma cena de preparação para o *agón*, o *proagón* (vv. 415-486).

Nesse *proagón*, é anunciado que um combate ocorrerá nos termos jurídicos, visto que, quando Crêmilo revela deseja expulsar a deusa para longe da Grécia e justifica essa ação como um bem aos homens, Penia apresenta as razões para que acreditem que, na verdade, ela é a causa de todos os bens:

> καὶ μὴν περὶ τούτου σφῷν ἐθέλω δοῦναι λόγον
> τὸ πρῶτον αὐτοῦ· κἂν μὲν ἀποφήνω μόνην
> ἀγαθῶν ἁπάντων οὖσαν αἰτίαν ἐμὲ
> ὑμῖν δι' ἐμέ τε ζῶντας ὑμᾶς· εἰ δὲ μή,
> ποιεῖτον ἤδη ὅ τι ἂν ὑμῖν δοκῇ.
> (vv. 467-471)
>
> bem, quero apresentar meu argumento sobre isso
> primeiramente. E se provar que eu sou a única causa
> de todos os bens para vocês
> e que graças a mim vocês vivem...Se não,
> façam imediatamente o que lhes parecer bem.

São lançados, portanto, os critérios para a disputa, como um processo jurídico, em um discurso dialético, sendo já negociada a pena a ser aplicada a quem perder, conforme podemos notar nos versos 480-481:

> Χρέμυλος – τὶ δῆτά σοι τίμημ' ἐπιγράφω τῇ δίκῃ
> ἐὰν ἁλῷς;
> Πενία – ὅ τι σοι δοκεῖ
> Χρέμυλος – καλῶς λεγεις
> Πενία – τὸ γὰρ αὔτ', ἐὰν ἡττᾶσθε, καὶ σφὼ δεῖ παθεῖν.
>
> Crêmilo – Bem, que pena lhe aplico no processo,
> se for vencida?
> Penia - O que te parecer bem.
> Crêmilo - É isso aí!
> Penia – Convém que ambos sofram o mesmo, se forem vencidos.

Com as personagens presentes e os parâmetros da disputa apresentados, falta somente a manifestação do coro, que está sempre presente no *agón*, cabendo, nesse momento, dar início à próxima seção. Antes disso, é interessante notar que essa pequena cena, o *proagón*, apresenta uma proxêmica bem simples, com a entrada de uma nova personagem e a permanência de duas outras que já estavam presentes na seção anterior. Vejamos:

QUADRO 16 - *PROAGÓN* DE *PLUTO* (vv. 415-486)	
Versos	Em cena/situação
415-486	Entrada de Penia (v. 415) que dialoga com Crêmilo e Blepsidemo

O *proagón* prepara o ambiente para o quadro seguinte, deixando pronta a estrutura dramática e cênica para o debate. A partir do verso 487, o coro se posiciona do lado de Crêmilo e Blépiro, dando-lhe estímulos em tetrâmetros anapésticos, o que mostra a gravidade do momento. O *agón* (vv. 487-618) é iniciado sem ode, sendo introduzido pelas exortações expressas pelo corifeu no *katakeleusmós,* em versos anapésticos, com em *Assembleia*[160].

Podemos no quadro abaixo, conferir a versificação do *agón* de *Pluto*:

QUADRO 17 - *AGÓN* DE *PLUTO* (VV. 487-618)
katakeleusmós – recitação em tetrâmetro anapéstico (vv. 487-488)
epirrema – explicação dada em tetrâmetro anapéstico (vv. 489-597)
pnîgos – conclusão da explicação em dímetro anapéstico (vv. 598-618)

Mazon (1904, p. 173), ao tratar do *agón*, descreve-o como uma mescla das cenas de batalha (agones) dos *kômoi*, de onde se originou a comédia, com discussões que nos reportam à eloquência jurídica e à retórica. Assim, encontramos o verbo διαμαχούμεθα (v. 448) no *proagón* de *Pluto*, indicando o início da batalha, acompanhado de referências aos debates no estilo jurídico, sem contato físico, em que se vence somente com argumentos.

O discurso em defesa da pobreza apresentado por Penia na parte epirremática do *agón* é irrefutável em comparação com o que Crêmilo expressa contra a presença da deusa entre os homens. O argumento da deusa contra a distribuição da riqueza baseia-se na concepção de que ter dinheiro, mas não poder comprar, é algo indesejável, visto que, com todo mundo rico, ninguém produzirá mais nada (vv. 527-534).

---

[160] Assim como em *Assembleia de Mulheres*, dentre os ritmos do *katakeleusmós* – iâmbico, trocaico e anapéstico, os versos são compostos em tetrâmetros anapésticos, visto que o coro também está representando um grupo de velhos.

Crêmilo tenta atribuir à deusa a mendicância, mas a vida de pobre se distingue bastante da do mendigo, não sendo o que ela proporciona ao homem, pois pobre é aquele que trabalha (vv. 535-556). Para acabar com os argumentos de Crêmilo, Penia relaciona a magreza com a pobreza, dando um aspecto melhor ao homem, enquanto a riqueza torna os corpos gordos e reumáticos (vv. 557-561). Ele ainda objeta dizendo que é porque os pobres passam fome (v. 562). E assim ela prossegue remetendo-se aos políticos que, quando pobres, ficam do lado do povo, mas que, quando enriquecem, conspiram contra a cidade (vv. 566-570).

Depois de Crêmilo dar razão à deusa, ela argumenta dizendo que ainda assim todos fogem dela, fazendo uma analogia com a atitude das crianças, que fogem dos pais, embora eles lhes queiram bem (vv. 575-578). Por último, Crêmilo tenta usar o argumento de que Zeus não sabe apreciar o que é bom, pois é rico, mas envia Penia, a pobreza em pessoa, como aponta Blepsidemo (vv. 579-580). Mais uma vez, Penia derruba o argumento, dizendo que Zeus, na verdade é pobre, pois entrega somente uma coroa de oliveira aos vencedores das Olimpíadas (vv. 581-586). Crêmilo, querendo dizer que Zeus guarda o ouro para si, é acusado por Penia de considerar o deus avarento. Assim, com o fim do trecho epirremático (vv. 489-597)[161], Crêmilo desiste do debate.

A discussão entre Crêmilo e Penia, apesar de não ser duplicada em *katakeleusmós antikatakeleusmós*, *epirrema* x *antepirrema*, *pnîgos* x *antipnîgos*, não é unilateral. A questão é que, em *Pluto*, essa oposição pode ser verificada em seu conteúdo, com Crêmilo e Penia em debate, e não na forma.

Na conclusão do *agón*, nos *pnîgos* (vv. 598-618), enunciados em anapestos, Crêmilo sabe que foi derrotado na arguição, visto que ele assume que Penia argumentou melhor quando diz : "οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἢν πείσῃς" (v. 600) [não me persuadirás, mesmo que me

[161] Também em tetrâmetros anapésticos.

persuadas]. Nessa parte do *agón*, cabia ao debatedor uma última oportunidade para convencer seu interlocutor, mas, como não tem argumentos, Crêmilo trata de expulsar a deusa de cena, pois o usual é que o idealizador do plano seja o vencedor[162], embora aqui, isso aconteça à força, e não pela argumentação. Por isso, esse *agón* é considerado por Féral (2009, p. 15) como um *agon ad absurdum*, pois "o jogo de persuasão é completamente anulado pela inesperada reviravolta do desfecho da contenda".

Após alcançar a vitória no debate, Crêmilo, anunciando a saída de Penia, dirige-se a Blépiro e, em seguida, a Carião, a fim de ordenar a ida de Pluto ao templo de Asclépio, visto que tinham sido interrompidos pela aparição da deusa, mas agora, como todos os obstáculos foram eliminados, torna-se possível dar prosseguimento à realização do plano do herói.

Essa pequena cena[163], que contém apenas 8 versos em (vv. 619-626), na verdade, serve de transição para a cena seguinte, arrematando o *agón*. As duas personagens em cena, Blépiro e Crêmilo, desejam rapidamente levar Pluto ao templo de Asclépio. Para essa jornada, Crêmilo chama Carião (v. 624-626), que está dentro de casa, para que ele carregue colchão e conduza Pluto até o santuário. Assim, temos uma rápida cena iâmbica que apresenta uma proxêmica estática, sem entrada nem saída:

<table>
<tr><th colspan="2">QUADRO 18 - SEGUNDA CENA IÂMBICA DE PLUTO (vv. 619-626)
– CENA DE TRANSIÇÃO -</th></tr>
<tr><td>Versos</td><td>Em cena/situação</td></tr>
<tr><td>619-626</td><td>Com a expulsão de Penia, Crêmilo e Blepsidemo permanecem em cena</td></tr>
<tr><td colspan="2">ΧΟΡΟΥ</td></tr>
</table>

Termina-se a cena sem que o escravo apareça, mas o que indica que teremos uma nova configuração dramática é a participação do coro (v. 626) indicada pela rubrica χοροῦ. Justamente no espaço em que habitualmente se espera a parábase, após o *agón*, tem-se a manifestação do coro em forma de interlúdio.

---

[162] Toda a parte epirremática e os *pnîgos* são divididos entre os debatedores.

[163] Fernández (2002, p. 38) trata esse trecho com uma *coda* do *agón*. Por isso, ela está incluída em nossa análise do *agón*.

Nesse momento, tem fim a primeira parte da peça, visto que o herói alcançara seu objetivo. Para compreendermos a configuração do enredo da peça e a atuação das personagens, passamos a visualizar a distribuição dos actantes em *Pluto*:
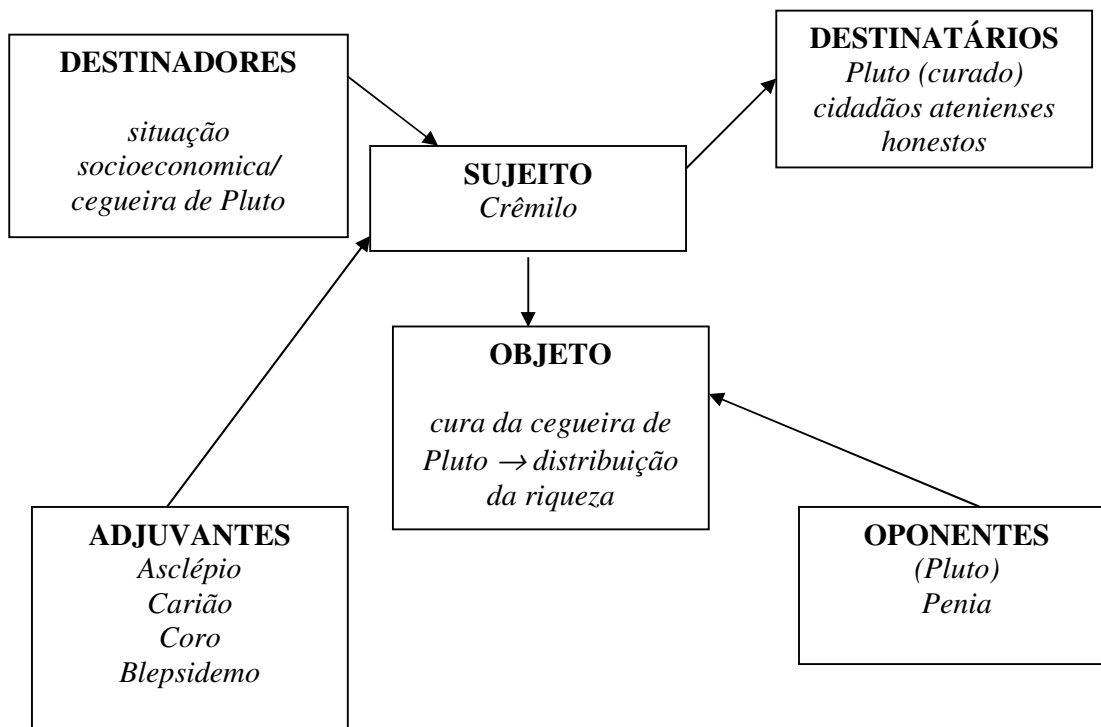
FIGURA 5 - ESQUEMA ACTANCIAL DE *PLUTO* – 1ª PARTE

Nessa distribuição de funções actanciais, notamos que o sujeito representado por Crêmilo tem como objeto final a distribuição da riqueza, o que aconteceria somente por meio da cura do deus Pluto, que, inicialmente, opõe-se à ideia, vindo, posteriormente a aceitá-la, daí a fragmentação do seu papel na peça. Diferentemente de *Assembleia de Mulheres*, que tinha somente a condição socioeconômica a conduzir a ação da heroína, em *Pluto*, alguns elementos particulares estimulam a ação de Crêmilo. A preocupação do velho limitava-se à forma de educação a ser dada a seu filho para que ele enriqueça. Não levamos esse propósito inicial do herói em consideração, pois, na verdade, trata-se do motivo pelo qual Crêmilo foi ao templo de Apolo, em busca de uma resposta do oráculo.

Como é com a resposta oracular que se inicia a peça, temos a partir daí a formulação do objeto do sujeito que fundamenta o enredo da comédia: a cura de Pluto, algo que está na esfera do particular, e sua consequente distribuição da riqueza aos justos, o que amplia o projeto do herói.

Para levar seu plano adiante, o herói conta com a ajuda do escravo, que conduz o coro, de Blepsidemo, e, de forma especial, de Asclépio, o deus que realiza extracenicamente a cura. Com a cura de Pluto, o protagonista enfrenta uma verdadeira oposição[164] da deusa Penia, que se opõe à segunda parte do plano, a distribuição da riqueza. Mas, como sua oposição ao plano é irrefutável, ela acaba sendo expulsa de cena no final do *agón*. A partir da vitória do herói, passamos à segunda parte da peça, para verificarmos as consequências da execução do plano de Crêmilo.

4.3 **EPISÓDIOS**

Nessa altura da nossa investigação, passamos a analisar as cenas iâmbicas que compõem a segunda parte da peça, em que são apresentadas as consequências da realização da ideia do protagonista. São cenas que contêm um caráter episódico, pois se relacionam de forma secundária com a ação principal da peça. Verificaremos, portanto, como os episódios são configurados em *Pluto*.

Após a *performance* do coro indicada no texto pela rubrica ΧΟΡΟΥ, Carião, o escravo, finalmente chega passando a conduzir todo o episódio seguinte (vv. 627-770), como um "ἄγγελος" (v. 632), termo usado pelo corifeu e que melhor define a atuação de Carião nesse momento, pois cabe a ele contar ao coro (vv. 627-640) e à esposa de Crêmilo o que

[164] A ênfase dada a essa oposição se deve ao fato de que a oposição de Blépsidemo no primeiro episódio (vv. 322-414) é bastante atenuada.

aconteceu no templo de Asclépio (vv. 641-770), primeiramente, em síntese, para o coro, e, depois, em detalhes para a mulher.

O papel de mensageiro é usado na economia do teatro grego antigo com o propósito de recuperar uma ação que se passou extracenicamente, visto que "no habia la posibilidad de representar acciones mas alla del exterior inmediato que se encarnaba en la *orchestra* y en la escena" (BRIOSO SÁNCHEZ, 2006, p. 110). Era o mensageiro a personagem a tornar presente um evento ocorrido dentro de um espaço fechado - uma casa, um palácio ou um templo – ou distante.

No caso de *Pluto*, a realização do projeto do herói não é encenada para o público. Como a cura do deus é feita dentro do templo de Asclépio, caberá a Carião a narrativa da ação que se passou extracenicamente, o que faz com que o espaço da peça seja fixo, estável, pois tudo se passa diante da casa de Crêmilo.

Ao noticiar a cura de Pluto ao coro, Carião, como um mensageiro, parodia essa personagem típica da tragédia anunciando o sucesso da empreitada em um tom trágico. Com isso, ele obtém do coro uma resposta que representa sua última participação lírica registrada no texto que temos. Os versos 637 e 639-640 são entoados em ritmo docmíaco (u - - u-), geralmente empregado na tragédia para indicar uma profunda alegria, acompanhada de uma grande agitação que expressa o intenso regozijo do coro com a notícia da cura do deus. De acordo com Parker (1997, p. 560), a escolha do ritmo marca "um apogeu emocional na peça"[165].

Diante de tamanha algazarra, como se pode notar pelo metro usado, sai de casa a esposa de Crêmilo. Essa personagem será a interlocutora de Carião que lhe contará como, durante a noite, no templo de Asclépio, Pluto foi curado. Assim, temos um longo relato feito pelo escravo, ocasionando uma digressão na ação da peça, pois o plano de Crêmilo já tinha

---

[165] Cf. WEST, 1982, p. 108-109. De qualquer modo, segundo Parker (1997, p. 67), o ritmo docmíaco nem sempre é usado no sentido paratrágico, mas mantém a função de expressar uma emoção violenta.

sido posto prática, e, portanto, caberia nesse momento apresentar as consequências de sua execução.

No início do relato, Carião apresenta-se como um verdadeiro *bomolókhos*, sendo objeto de riso da plateia. Durante a noite, quando devia estar dormindo, ele fica de olho na mesa das oferendas, desejando comer os bolos, figos que estavam em cima dela. Dessa forma, ele entra em disputa com uma velha por causa da comida, vindo a se saciar e, consequentemente, a soltar flatos, quando Asclépio estava se aproximando de onde estava, criando para o público a imagem verbal de uma bufonaria escatológica, como podemos verificar abaixo:

> μετὰ τοῦτο δ᾽ἤδη καὶ γελοῖον δῆτά τι
> ἐποίησα. προσιόντος γὰρ αὐτοῦ μέγα πάνυ
> ἀπέπαρδον· ἡ γαστὴρ γὰρ ἐπεφύσητό μου (vv. 697-699)
>
> logo depois disso, algo risível, então,
> fiz. Enquanto ele se aproximava, um peido bem forte
> soltei, pois meu estômago estava inchado

É interessante notar que o poeta coloca esse elemento físico da comédia em forma de relato, objetivando, como ele anuncia com a palavra γελοῖον, despertar o riso do público, de um modo condenado em peças anteriores[166]. Em seguida, Carião revela ao público algo que pertence à esfera religiosa. Asclépio, enquanto realiza as curas, é auxiliado por suas filhas Panaceia (v. 701) e Iasó (v. 702), estando acompanhado das serpentes (v. 741), consideradas como uma de suas epifanias.

Esse caráter religioso da cura pode também ser um dos motivos pelos quais o autor preferiu, em vez de encenar, relatar. Entretanto, se verificarmos mais profundamente nas peças da fase de transição, constatamos que o emprego do relato é feito a fim de se evitar uma mudança espacial em cena das personagens que, em *Pluto*, não saem da frente da casa de Crêmilo, que ficava na cidade, sendo esse o único foco espacial da peça que, portanto,

---

[166] Em *Paz* (vv. 739-750) e *Nuvens* (v. 555), por exemplo, há uma crítica quanto à exploração de elementos físicos para fazer rir.

apresenta as personagens executando uma movimentação centrípeta nesse espaço cênico e dramático.

Aliás, é interessante observar que na maioria das peças de Aristófanes se passa no âmbito da cidade. Em *Acarnenses*, temos um herói oriundo do campo, mas que se encontra na cidade, à espera do início da Assembleia dos cidadãos, para propor o fim da guerra com Esparta. Nessa peça, encontramos três residências: a de Diceópolis, de Eurípides e a de Lâmaco. Com a aceitação de uma paz individual, o herói retorna ao seu lugar de origem, o campo. Referências ao monte Pnix, que se localiza em Atenas, são feitas em *Paz*¸ sendo seu espaço dramático bastante ampliado com a viagem do herói ao Olimpo, que é encenada, assim como em *Rãs*, com a viagem de Dioniso ao Hades, bem distante da casa de Héracles. A peça *Nuvens* apresenta dois lugares: a casa de Estrepsíades e o Pensatório de Sócrates. A passagem de um lugar para o outro se dá por meio do *ekýkklema*. Em *Tesmoforiantes*, o deslocamento da casa de Agatão ao Tesmoforião também ocorre pelo mesmo mecanismo. Em *Cavaleiros* e *Vespas*, não há deslocamento, tudo ocorre diante da porta das casas de Demos e Filocleão, respectivamente, todas elas localizadas na cidade. *Lisístrata* se passa ao pé da Acrópole. Somente em *Aves*, apesar de haver referências a um lugar utópico, encontramos uma floresta, e não a cidade, como espaço dramático.

Embora a ida ao templo de Asclépio não tenha sido encenada, esse trecho digressivo contém o elemento fundamental para a realização do propósito do herói que é mostrar a distribuição da riqueza entre os cidadãos atenienses, graças à cura do deus, assim como foi feito em *Assembleia*, em que o mesmo recurso diegético foi usado para evitar um maior deslocamento em cena. Pela importância da ação extracênica para o desenvolvimento da peça, notamos que é o momento em que o herói contará com mais ajuda para realizar seu plano, contando, inclusive, com a presença de uma divindade[167], Asclépio.

---

[167] É comum nas peças aristofânicas que a divindade se oponha ao projeto do herói.

Assim, podemos perceber, conforme nota Sánchez García (2006, p. 134), que, em Aristófanes, “estamos sempre diante de um lugar exterior, aberto, comunicado com o mundo [...]”, sendo poucos os lugares interiores: a casa de Estrepsíades e o Frontistério de Sócrates, em *As Nuvens*, e a casa de Agatão, em *Tesmoforiantes*. Portanto, como se trata de uma cena de interior, que usualmente não é encenada no teatro grego antigo, a cura do deus, que se passa dentro do santuário, é simplesmente relatada em *Pluto*. Desse modo, podemos notar no esquema abaixo a proxêmica dessa cena:

QUADRO 19 - PRIMEIRO EPISÓDIO DE *PLUTO* (vv. 627-770)	
Versos	Em cena/situação
627-640	Entrada de Carião que dialoga com o corifeu
641-652	Entrada da esposa de Crêmilo - diálogo entre ela e Carião
653-759	Continuação do diálogo com o relato do “fora de cena”
760-763	Carião como *khorodidáskalos*
764-770	Diálogo entre Carião e esposa de Crêmilo com saída de cena das personagens
ΧΟΡΟΥ	

Nesse trecho, ocorre em *Pluto* uma mudança de foco na atuação das personagens. O canto é conduzido pelo escravo, não pelo corifeu, assim como o relato, que deveria ser feito pelo herói, será feito por Carião. Notamos, portanto, um enfraquecimento na atuação do protagonista que nem tem habilidade para defender sua ideia diante de Penia, nem exerce o papel de relatar a execução de seu próprio projeto. Aliás, após o párodo, Carião e Crêmilo não aparecem mais juntos, sendo um a extensão do outro nas cenas, como personagens orgânicas, com a diferença de que caberá a Carião a condução das partes mais relevantes da peça, sendo inclusive recebido pelo coro como *didáskalos* como um sinal de que sua atuação é importante para o grupo (v. 631-632), pois é ele que lhes conduz seu salvador.

Depois desse diálogo entre Carião e a esposa de Crêmilo, temos a rubrica ΧΟΡΟΥ (v. 770), o que indica mais uma mudança no quadro dramático, vindo em seguida uma pequena

cena iâmbica, que denominamos *segundo episódio* (vv. 771-801), iniciada com a fala de Pluto após ter recuperado a visão, resultado da realização do plano de Crêmilo.

O deus se ajoelha no solo de Atenas fazendo um mea-culpa por ter desamparado aqueles que precisavam dele (vv. 771-781). Mas Pluto não está sozinho em cena nesse *segundo episódio*, pois ele está acompanhado de Crêmilo e sua esposa que se apresentam como os primeiros beneficiados com a cura de Pluto, tornando-se, portanto, a prova viva do funcionamento do plano condutor da ação da peça.

Bastante eloquente, além de assumir seu poder de enriquecer a casa onde entra, Pluto com a mulher exerce o papel que seria de uma personagem principal ou do corifeu, pois ele faz uma crítica ao costume que os cômicos tinham de agradar aos espectadores, dando-lhes doces. Aqui, temos também uma ampliação do espaço cênico na proxêmica de *Pluto* em que a mulher estabelece contato com o público ao destacar um espectador nos versos 796-801, evidenciado pelo uso do dêitico espacial οὑτοσὶ, assinalando que a personagem se refere a esse Dexínico aproximando-se da plateia:

ΠΛ - ἔπειτα καὶ τὸν φορτον ἐκφυγοιμεν ἄν·
οὐ γὰρ πρεπῶδές ἐστι τῷ διδασκάλῳ
ἰσχάδια καὶ τρωγάλια τοῖς θεωμένοις
προβαλόντ', ἐπὶ τούτοις εἶτ' ἀναγκάζειν γελᾶν.
ΓΥ - εὖ πάνυ λέγεις· ὡς Δεξίνικός γ' οὑτοσὶ
ἀνίσταθ' ὡς ἁρπασόμενος τὰς ἰσχάδας.

Pluto: em seguida, poderíamos evitar a zombaria grosseira
pois não é conveniente ao encenador[168]
figos secos e guloseimas aos espectadores
lançar até forçar todos a rirem em seguida.
Mulher: é isso aí! Como este Dexínico aqui
vocês se levantam para se apoderar dos figos secos.

Esses versos apresentam o mesmo teor das parábases das peças anteriores, com seus comentários metateatrais e com referências feitas aos espectadores. Além disso, estão posicionados no mesmo espaço que seria da parábase – entre o triunfo do herói e o início das cenas episódicas que ilustram sua vitória. Entretanto, concordamos com a análise de Duarte

[168] Pode ser o diretor ou o poeta dirigindo a própria peça.

(2000, p. 231) de que esse trecho não é parabático, pois a parábase não se define apenas por uma intenção, mas pela forma, a qual desaparece de vez na comédia de transição.

Dessa forma, podemos verificar a proxêmica dessa cena no quadro abaixo:

QUADRO 20 – SEGUNDO EPISÓDIO DE *PLUTO* (vv. 771-801)	
Versos	Em cena/situação
771-781	Pluto e Crêmilo chegam
782-801	Entrada da esposa de Crêmilo - diálogo entre os três - e referência à alguém na plateia (v. 800)
ΧΟΡΟΥ	

Temos, assim, uma pequena cena cuja ação transcorre sem conflito, pois não há a oposição de nenhuma personagem. Crêmilo agora conduz a ação, visto que o episódio anterior teve como condutor o escravo Carião, seu *alter ego* em pessoa. Percebemos claramente essa alternância entre essas duas personagens orgânicas na condução da ação da peça. É o mesmo fenômeno que ocorre nos episódios da segunda parte de *Assembleia de Mulheres* em que ocorre a *recaracterização* de uma personagem secundária na ausência da principal.

No final desse episódio, há mais uma vez a rubrica ΧΟΡΟΥ, que antecede uma outra mudança de cena, anunciando a passagem para o *terceiro episódio* (vv. 802-958), marcado pelo diálogo entre Carião, que justifica sua saída da casa (vv. 802-822) ao relatar sobre a mudança em sua vida, e uma nova personagem, o Homem Justo (vv. 823-849), que está acompanhado de uma personagem muda carregando roupas do seu senhor como símbolos da mudança de vida da nova personagem. Nessa fala, Carião aponta a presença do coro ao se referir aos camponeses no verso 802, chamando-os ὦνδρες [ó varões].

Esse episódio apresenta mais uma cena com as consequências da execução do projeto do herói. Carião relata os efeitos da presença de Pluto na casa de seu senhor. Em seguida, entrada da nova personagem mostra ao público nitidamente as consequências da distribuição da riqueza aos justos, visto que o escravo que o acompanha tem nas mãos um manto surrado e sapatos velhos (vv. 842-843; 847). E, por último, o Sicofanta (v. 850), acompanhado de uma

testemunha, que se opõe à execução do plano do herói, pois ele não foi beneficiado com a distribuição da riqueza.

Carião dirige a discussão entre as duas personagens que estão amplificadas em cena, graças ao recurso de colocar ao lado de ambos um figurante que representa a situação em que se encontram. O escravo do Justo carregava as roupas velhas que seu amo não precisa mais usar, posto que ficou rico. Já a testemunha que acompanha o Sicofanta representa o ofício da personagem que consistia em acusar cidadãos de infringir as leis da cidade. Mas, durante a discussão, esse figurante foge da *skené* (v. 933), vendo que o Sicofanta está sendo despido em cena e vestido com as roupas que representam o domínio da pobreza. O Sicofanta, sem seu apoio, acaba tendo de sair de cena, no verso 944, ao passo que a do Justo e Carião, vitoriosos, é feita no verso 958, com a entrada dos dois na casa de Crêmilo para homenagear o deus.

Desse modo, essa cena serve para estabelecer de vez, pelo debate, a vitória de Pluto na cidade. Assim, temos a seguinte dinâmica em cena:

QUADRO 21 - TERCEIRO EPISÓDIO DE *PLUTO* (vv. 802-958)	
Versos	Em cena/situação
801-822	Carião retorna e fala ao coro
823-849	O Homem Justo com uma criança entra e cena e dialoga com Carião
850-958	Entrada do Sicofanta com uma testemunha - diálogo com Carião e o Homem Justo – Carião como “diretor de cena”

Com relação às funções das personagens, como Crêmilo participara do 2º *episódio* como sujeito, cabe a Carião conduzir a ação nessa cena, visto que ambos estão se revezando nesse papel actancial. Nesse 3º *episódio*, Carião dá prosseguimento à ação tendo um encontro com uma personagem que apoia o projeto do herói e com outra que se opõe à execução do projeto. Com isso, temos a configuração da cena em que o sujeito está acompanhado de um adjuvante, o Homem Justo, e de um oponente, o Sicofanta, e é com o auxílio desse adjuvante que Carião se fortalece e vence o debate.

Em seguida, sem a marcação XOPOY, temos a entrada de outra nova personagem e, consequentemente, a passagem para um outro ambiente: a Idosa, que dialoga com o corifeu (vv. 959-964), inaugurando o *quarto episódio* (vv. 959-1096). Aqui, há o retorno de Crêmilo que sai de casa para ver o que está acontecendo. Em sua fala, o herói fica sabendo que ela é mais uma que se sente prejudicada com a atuação do deus (vv. 965-1041). Nos versos 1038-1041, os dois indicam a chegada de um rapaz, que é desejado pela Idosa e que agora a despreza, pois ficou rico.

Ele entra no verso 1042a com uma coroa e uma tocha na mão: a coroa indica o caráter religioso da personagem, pois ele quer consagrá-la ao deus (vv. 1088b-1089). A tocha indica o tempo cênico e dramático: era tarde e o fim da peça já estava próximo. Essa personagem consegue em sua fala ampliar seu espaço de atuação ao público, ao se referir aos 13 mil espectadores presentes (v. 1083). Vejamos a movimentação das personagens em cena:

QUADRO 22 - QUARTO EPISÓDIO DE *PLUTO* (vv. 959-1096)	
Versos	Em cena/situação
959-963	Entrada da Velha falando com o corifeu
964-1040	Entrada de Crêmilo que ouve a velha e sai de sua casa - diálogo
1041-1043	Entrada do Jovem (v. 1043) anunciada pela Velha e por Crêmilo (vv. 1040b-1042b). Diálogo entre os três.
XOPOY	

Nesse 4º episódio, Crêmilo atua como sujeito, visto que agora cabe a ele administrar os efeitos da distribuição da riqueza. Como o Jovem tinha ficado rico, ele não queria mais ficar com a Velha; logo, coube a Crêmilo agir nessa cena privada convencendo o Jovem a ficar com a Velha. Na verdade, trata-se de um quadro muito parecido com o das velhas disputando Epígenes em *Assembleia de Mulheres*. Podemos perceber, portanto, uma maior referência a esse aspecto privado, romântico, nessas duas peças. Além disso, tanto em *Assembleia* quanto em *Pluto*, temos duas personagens que têm uma forte atuação nos papéis de marido e mulher, o que mostra que há, na comédia de transição, uma preocupação em

tratar não somente do ambiente público, mas também do privado.

Após esse diálogo entre a Idosa, o Jovem e Crêmilo, temos a rubrica ΧΟΡΟΥ, o que indica mais uma mudança no quadro dramático com a entrada de uma nova personagem.

Nessa cena iâmbica, ou melhor, nesse *quinto episódio* (vv. 1097-1170), Carião está dentro de casa quando ouve alguém batendo à porta (v. 1100): era o deus Hermes que reclama, pois, com os justos sendo beneficiados por Pluto, os demais deuses não recebem mais sacrifícios. Desejando ter parte nesse novo mundo, já que está morto de fome, Hermes oferece alguns serviços com os quais lhe seria permitido ficar entre os homens e ter o que comer, sendo aceito por Carião como "ἐναγώνιος" (v. 1161) [dirigente das competições esportivas] no domínio de Pluto. A cena é encerrada com a entrada de Carião e Hermes na casa de Crêmilo (v. 1170). Assim, temos a seguinte movimentação nesse 5º episódio:

QUADRO 23 – QUINTO EPISÓDIO DE *PLUTO* (vv. 1097-1170)	
Versos	Em cena/situação
1097-1099	Retorno de Carião, chamado pelo barulho
1100-1170	Entrada de Hermes – diálogo entre as duas personagens

Essa cena apresenta uma movimentação bastante simplicada, mas o mesmo não pode ser dito com relação à distribuição dos papéis das personagens, pois Hermes, inicialmente, atua como opositor, para depois se tornar adjuvante de Carião, apoiando o projeto do herói Crêmilo.

Carião nesse quinto episódio tem seu papel ampliado na peça, pois cabe a ele decidir em que ofício Hermes poderá servir na nova administração da cidade. Esse poder de decisão, que, em geral, é dado ao protagonista estende-se ao escravo, por ser ele uma extensão da atuação do herói da peça, como seu *alter ego*. Assim, podemos notar que essa personagem, o escravo, que está sempre atrelada às ordens de seu senhor, em *Pluto*, atinge um certo grau de autonomia, atuando no papel de sujeito da ação.

Mesmo sem a rubrica indicando um interlúdio coral, ΧΟΡΟΥ, uma nova personagem entra em cena no último episódio da peça (vv. 1171-1207). O sacerdote de Zeus sente-se prejudicado na *nova realidade*, por isso ele procura o herói (v. 1171) para reclamar. Mas, quando Crêmilo avisa que o próprio Zeus também veio ao mundo para o reino de Pluto (v. 1189), ele decide abandonar o deus de devoção para abraçar o mais novo dominador.

A peça tem fim quando Pluto sai com a Velha da casa de Crêmilo, após seu chamado, para ser coroado (v. 1197). Se a cura do deus trouxe benefícios aos homens, no episódio final é demonstrada a transformação da vida de Pluto. As conseqüências de sua cura irão atingi-lo fazendo com que ele seja elevado à condição de senhor, não só dos homens, mas também dos deuses. E, assim, é configurada a movimentação da última cena iâmbica da peça:

QUADRO 24 – SEXTO EPISÓDIO DE *PLUTO* (vv. 1171-1207)	
Versos	Em cena/situação
1171-1196	Entrada do Sacerdote que dialoga com Crêmilo
1197-1207	Entrada da Velha com *Pluto* (mudo), Diálogo entre a Velha e Crêmilo.

Nesse 6º episódio, temos ainda a função actancial do oponente, mostrando que esse último episódio trata de evidenciar as consequências negativas da cura do deus, pois ele direcionou a riqueza somente para os homens honestos. Mas, como uma peça cômica, em geral, termina com a vitória do herói, caberá a Crêmilo mudar o papel do sacerdote e inseri-lo no novo estado de coisas.

Vejamos como as funções são distribuídas na segunda parte de *Pluto*:
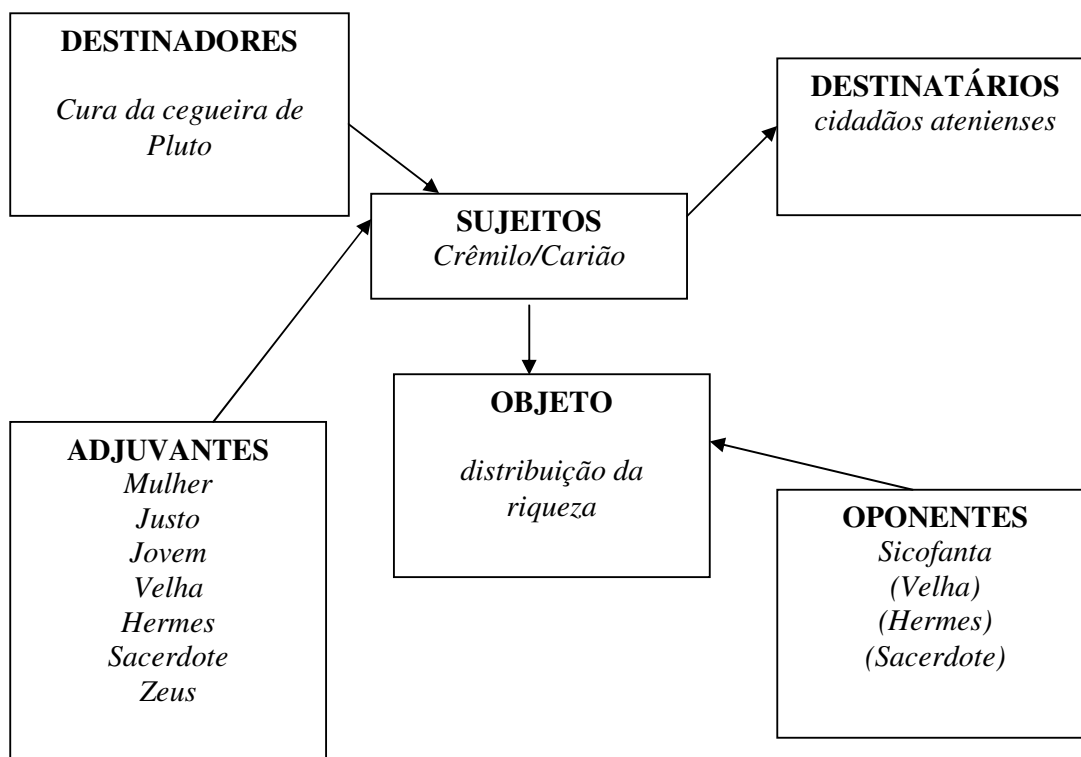
FIGURA 6 - ESQUEMA ACTANCIAL DE *PLUTO* – 2ª PARTE

O número de adjuvantes aumenta nessa segunda parte da peça. Como o papel de sujeito é alterenado por Crêmilo e Carião verificamos que o herói consegue convencer a Velha de que o novo estado de coisas não a prejudicaria, além de fazer com que o Sacerdote abandone Zeus para servir ao novo senhor. Carião, apesar de toda a sua atuação, só consegue fazer com que Hermes seja inserido na nova estrutura da cidade. O herói não deixa de ter predominância na peça, mas mesmo não tendo sido tão eficiente quanto seu patrão, não podemos nos esquecer de que o escravo acumulou papéis antes exercidos pelo protagonista, pois coube a ele fazer o relato da cura e dialogar com o corifeu. Assim como ocorre em *Assembleia*, consideramos Crêmilo como o sujeito principal da ação da comédia, por ser ele tomar a frente na realização do seu projeto na primeira parte da peça.

Quanto à estrutura da peça nas cenas episódicas, notamos que a ação ocorre de forma não-linear no primeiro episódio, pois, com a narrativa de Carião quando se refere ao *fora de*

cena, é feita uma digressão na condução da ação. A partir do segundo episódio, a linearidade da trama é retomada, sendo a transição entre as cenas marcada pela rubrica ΧΟΡΟΥ, que funciona como um indicador cênico, a fim de que os atores mudem a máscara e/ou a indumentária para atuarem na pele de novas personagens. Entretanto, notamos que, na passagem do terceiro para o quarto episódio e do quinto para o sexto, não é feito esse tipo de marcação no texto, mas consideramos que houve alguma forma de intervalo para que os três atores pudessem atuar em um novo quadro dramático[169].

4.4 **ÊXODO**

O coro despede-se em dois tetrâmetros anapésticos no êxodo, integrando-se à procissão e exortando todos a participarem da festa (vv. 1208-1209). A cena final do cortejo destaca a panela e o trono como elementos simbólicos do ritual de entronização do deus, na qual, segundo Van Gennep (1960, p. 110), há “uma aceitação de certos sacra, que aqui são chamados ‘regalia’”, que podem incluir elementos como cetro, coroa, “relíquias dos ancestrais”, e um assento especial – eles são ao mesmo tempo “o símbolo e o receptáculo de um poder mágico-religioso real”. Assim, o êxodo representa a transmissão de poder ao deus da riqueza, consagrando a distribuição dos bens da cidade a todos os cidadãos.

A saída dos atores e dos coreutas fecha o ciclo em que a ação da peça é cumprida com a cura de Pluto e a consequente distribuição da riqueza. Com o cumprimento do projeto do herói, nada mais grandioso, no caso de *Pluto*, que colocar o próprio deus no centro da administração da cidade, dando ocasião para uma comemoração à altura do deus.

---

[169] Cf. HANDLEY, 1953, p. 60.

4 **CONCLUSÃO**

As duas peças que compõem o *corpus* da nossa pesquisa apresentam o atrativo de terem sido encenadas após a Guerra do Peloponeso e no começo do século IV a.C. Só isso já as diferencia das outras peças supérstites da comédia ática. Mas, ainda assim, descobrimos em nossa investigação que elas apresentam elementos em sua estrutura que sofreram mudanças fundamentais que se repercutiram na forma de se compor as peças cômicas e na configuração das personagens, graças a uma redução da atuação do coro que se afasta cada vez mais do drama, tornando-se um signo cênico para a transição entre as seções.

Em *Assembleia de Mulheres*, o coro participa do drama até o *agón*, seção da comédia em que a atuação do coro era essencial em sua estrutura. Como consequência do silenciamento do coro depois do *agón*, uma seção que era peculiar à comédia aristofânica, a parábase, deixa de existir na fase de transição, pois, como ela é estruturada com base na participação do coro, não teria como ser composta sem sua atuação.

Até o *agón*, o coro participa dando efetivo apoio à heroína, atuando como personagem e exercendo o papel de narrador, que é dividido com Cremes, personagem secundária, e a função de orientador cênico, que é compartilhada com a protagonista.

Quando analisamos a utilização do espaço nas peças de Aristófanes, deparamo-nos com a questão da otimização dessa categoria na encenação das peças cômicas. Era característica do teatro cômico antigo fazer com que suas produções ultrapassassem os limites do palco e se estendessem até o mundo do espectador, instaurando, assim, uma nova forma de realidade cênica em que se amplia a atuação de suas personagens. Isso continua a acontecer, mesmo sem a parábase, que era um espaço preparado para esse tipo de intervenção.

A parábase, embora não seja colocada estruturalmente na peça, deixa vestígios no que concerne às críticas metateatrais, apelo aos juízes e à ampliação do espaço cênico até o *théatron*, mas, evidentemente, tudo isso ocorre em uma escala menor, pois não há um espaço

especialmente preparado para que isso seja feito. Por isso, verificamos que, tanto em *Assembleia de Mulheres* como em *Pluto*, há uma redução na quebra da ilusão cênica, no que tange às referências feitas ao público, que ocorria especialmente nas parábases, à realidade objetiva e ao uso da maquinaria.

Um elemento que também diferencia *Assembleia de Mulheres* das peças anteriores reside na exploração de um tema que aparece para nós como uma novidade: a composição de uma cena romântica em que duas personagens apaixonadas sofrem oposição à concretização de seu amor. Isso nos mostra uma inovação na estrutura temática da comédia aristofânica. Como o coro não canta mais, essa cena é aproveitada para fazer com que as personagens cantem seu amor. Logo, algo que era restrito ao coro, amplia-se para os indivíduos da peça.

Assim, percebemos que há uma exploração dos recursos cênicos para evitar uma mudança de cenário. O uso dos objetos cênicos no prólogo de *Assembleia* prepara o espectador para o que está por vir: a tomada de poder das mulheres na assembleia. Eles têm um papel anafórico na encenação da peça, pois permitem ao público visualizar o que será apresentado adiante sob a forma diegética, ocasionando uma digressão no tempo da peça, para que seja esclarecido para a plateia como a heroína alcançou a vitória.

A ação principal da peça, a tomada do poder pelas mulheres, não é encenada, mas contada. Como a vitória de Praxágora acontece na colina da Pnix, a configuração espacial da peça, no aspecto cênico, apresenta-se de forma fixa, sem que ocorra um grande deslocamento, o que não significa que não haja movimentação em cena, pois tudo se passa, diante das casas de diferentes personagens, nos arredores da rua em que a heroína reside.

Com uma menor participação do coro, os diálogos nas peças foram ampliados na segunda parte da peça, nos episódios. Além disso, há também um enfraquecimento do papel da heroína, pois ela é substituída por um adjuvante. No caso de *Assembleia*, Praxágora retira-se de cena no verso 727, não retornando mais, havendo a necessidade, para a condução da

ação nos episódios, de uma *recaracterização* de personagens secundárias para que ocupem o papel de sujeito no esquema actancial. Dessa forma, elas tomam algumas características da protagonista para que possam atuar em seu lugar. Mesmo assim, verificamos que esse processo não ocasionou uma maior complexidade na composição das personagens, mas uma tipificação, pois na peça em questão encontramos os tipos do jovem galanteador, da moça enamorada, da velha assanhada, do velho ciumento.

Tanto em *Assembleia de Mulheres* como em *Pluto*, a atuação o coro na segunda parte das peças é indicada pela rubrica ΧΟΡΟΥ. Essa participação performática do coro indicada pela marcação contribui para progressão da ação dramática na transição entre os episódios, exercendo o papel de orientador cênico. O coro, portanto, funcionava como signo teatral, por ser o índice da troca de configuração cênica, pois a *performance* do coro, expressa na rubrica ΧΟΡΟΥ, antecipava o retorno de personagens ou a entrada de novas, por possibilitar aos atores a troca da máscara e/ou da indumentária, ocasionando, consequentemente, uma nova configuração cênica.

Na segunda peça, o encontro de Crêmilo com o deus é instituidor do plano do herói, pois, ao encontrar e reconhecer Pluto, ele formula sua intenção de fazer com que o deus distribua a riqueza somente aos justos. O espaço cênico dominante dessa peça é fixo, pois se dá diante de um único lugar, a casa de Crêmilo. No aspecto dramático, a peça circula por vários espaços, indo até o templo de Asclépio, mas, assim como ocorre em *Assembleia*, esse deslocamento não é encenado, ainda que represente a execução do plano do herói, mas é contado, evitando, assim, que haja uma mudança de cenário.

Em *Pluto*, os acessórios com que as personagens Crêmilo e Carião aparecem no prólogo, são catafóricos, pois nos remetem a um dado extracênico, que aconteceu antes do início da encenação, o que instrumentaliza o público para compreender por que os dois seguiam um homem cego e maltrapilho, além de retratar o herói como um homem piedoso.

Quanto ao coro, ele atua como adjuvante do plano do herói, mas não ignora o projeto e não auxilia ativamente em sua execução, sendo passivamente beneficiado pelos resultados da ação de Crêmilo. Nisso, percebemos um coro com uma atuação enfraquecida, chegando, assim como em *Assembleia*, a se afastar da trama na segunda parte da peça, a partir do *segundo episódio* (vv. 771-801), o que ocasiona um redimensionamento na composição das personagens. Embora o herói não saia da peça, ele se ausenta de alguns episódios, fazendo um revezamento com seu escravo Carião na condução das cenas.

Crêmilo se faz acompanhar do seu *alter ego*, o escravo, Carião, que sofre uma *recaracterização* para assumir o papel do sujeito nos episódios primeiro, terceiro e quinto, alternando sua aparição com a do seu amo. Ele atua não só como sujeito, mas também como *khorodidáskalos*, no primeiro episódio, antes de o coro se silenciar. Logo, em *Pluto*, o processo de uma personagem secundária acumular funções do protagonista antecede ao próprio afastamento do elemento coral, que, na verdade, já aparece nessa peça de forma descaracterizada, por estar distante, alheio à situação vivida pelo herói, a quem ele dá suporte.

Essa peça contém também personagens tipificadas que já tinham aparecido em *Assembleia:* a velha assanhada e o jovem galanteador, que aparecem em uma cena privada de temática amorosa. Além disso, a ampliação dos diálogos é ainda mais visível do que na penúltima peça, pois há não só predomíno do metro iâmbico, mas ausência de canção na segunda parte da peça.

Com isso, esperamos contribuir em nossa área de conhecimento, não só apresentando uma análise dos aspectos dramáticos e cênicos da comédia de transição, mas também por apontando outras possibilidades de averiguação de nosso objeto de pesquisa, e, por sua incompletude, indicar caminhos para novas investigações nesse colorido caleidoscópio aristofânico que projeta imagens que estão em constante mutação.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. **As mulheres que celebram as Tesmofórias**. Introd., trad., notas por Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1978.

____. **Pluto**. Introd., trad., notas por Américo da Costa Ramalho. Coimbra: INIC, 1982.

______. **Os Acarnenses**. Introd., trad., notas por por Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1980.

______. **As mulheres no Parlamento**. Introd., trad., notas por por Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1988.

______. **A Paz**. Introd., trad., notas por por Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1989.

______. **Os Cavaleiros.** Introd., trad., notas por Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1991.

ARISTOPHANE. **Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées.** Texte et trad. par Victor Coulon; Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1948. (Tome I).

____. **Les Guêpes, La Paix.** Texte et trad. par Victor Coulon; Hilaire Van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1965. (Tome II).

____. **Les Thesmophories, Les Grenouilles.** Texte, trad. par Victor Coulon; Hilaire Van Daele. 12ème ed. Paris: Les Belles Lettres, 1948. (Tome IV).

____. **L'Assemblée des Femmes, Ploutos.** Texte, trad. par Victor Coulon; Hilaire Van Daele. 12ème ed. Paris: Les Belles Lettres, 2002 [1930]. (Tome V).

ARISTOPHANES. **Aristophanis Comoediae:** Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem, Aves. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford University Press, 1906. [1902]

____. **Aristophanis Comoediae:** Lysistratam, Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas, Plutum, Fragmenta. T. II. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford University Press, 1907.

____. **Ecclesiazusae.** Transl., notes and text by Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips LTD, 1998.

____. **Frogs, Assemblywomen, Wealth**. Text, notes, transl. Jeffrey Henrderson. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002. [Loeb Classical Library, no. 180].

ARISTOTLE. **Aristotle's Poetics:** The argument. Text, traduction, notes par Gerald. F. Else. Havard: Havard University Press, 1957.

ARISTOTE. **La Poétique.** Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc; Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

ARNOTT, Peter. **An Introduction to the Greek Theatre**. Londres: MacMillan and Co LTD, 1959.

______. **Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.** Connecticut: Greenwood Press Reprint, 1978 [Oxford, 1962].

______. **Public and Performance in the Greek Theatre.** Londres: Routledge, 1991.

BEARE, W. Χόρου in the *Plutus*: A Reply to Mr. Handley. **The Classical Quarterly**, New Series, v. 5, n. 1/2, jan.-abr., 1955, p. 49-52. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/637294>. Acesso em: 26 ago. 2008.

BOGATYREV, Petr. Os Signos do Teatro. Trad.: J. Teixeira Coelho Netto. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. [1938].

BOWIE, Angus M. **Aristophanes:** Myth, Ritual and Comedy**.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo. Algunas observaciones sobre el mensajero en el teatro ático clasico. In: CALDERÓN, E.; MORALES, A.; VALVERDE, M. (eds). ***KOINÒS LÓGOS.*** **Homenaje ao Professor José García López.** Murcia, 2006. p. 110-119.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso.** Trad. Fabiana Komesu (coord.). São Paulo: Contexto, 2002.

CSAPO, Eric; SLATER, William. **The Context of Ancient Drama**. Michigan: University of Michigan Press, 1994.

DEARDEN, C. W. **The Stage of Aristophanes.** Londres: Humanities Press, 1976.

DOBROV, Gregory W. (ed). **Beyond Aristophanes**: Transition and Diversity in Greek Comedy. Monography Series/ American Philological Association, no. 38. Atlanta: Scholars Press, 1995.

DRUMOND, Greice Ferreira. **A Realidade Ficcional em A Paz de Aristófanes.** 2002. 134 f. Dissertação. (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/GreiceDrumond.pdf>. Acesso em 03 mar. 2008.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono –** a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP/ FAPESP, 2000.

______. Duas comédias: *Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Trad., apresentação e notas. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

______. Cenas de reconhecimento na comédia antiga. In: FACHIN, Lídia; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.). **Em cena o teatro**. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora e Laboratório Editorial UNESP/Araraquara, 2005b, p. 157-175.

EASTERLING, Pat. O ator como ícone. In: **______**; HALL, Edith (org.). **Atores gregos e**

romanos. Trad. Paulo Fernando Tadeu e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

ELAM, Keir. **The Semiotics of Theatre and Drama.** Londres, Nova York: Routledge, 1994 [1980].

ENGLISH, Mary. The evolution of Aristophanic Stagecraft. **Leeds Internacional Classical Studies 4.03**, 2005. Disponível em: <www.leeds.ac.uk/classics/lics/>. Acesso em 09 out. 2007.

FÉRAL, C. M. R. **O *Agon* na poética aristofânica: Diversidade da forma e do conteúdo**. 2009. 305 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

FERNÁNDEZ, Claudia. **Plutos de Aristófanes**: la riqueza de los sentidos. La Plata, Buenos Aires: EDULP, 2002.

______. Una comedia polychrónica: juegos de la temporalidad en *Plutos* de Aristófanes. **Letras Clássicas.** São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, Ano 11, n. 7, 2003. p. 49-75.

FLASHAR, Hellmut. The Originality of Aristophanes' Last Plays. In: SEGAL, Erich (ed.). **Oxford Readings in Aristophanes.** Nova York: Oxford University Press, 1996 [1967]. p. 314-128.

GIL FERNÁNDEZ, Luis. **Aristófanes**. Madrid: Gredos, 1996.

GREEN, J. R. **Theater in Ancient Greek Society**. Londres: Routledge, 1996 [1994].

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HAIGH, Artur Elam. **The Attic Theatre**: a Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens. Rev. por Pickard-Cambridge. Londres: Clarendon Press, 1907 [1889]. Disponível em: <http://www.questia.com/read/99198474>. Acesso em 09 mar. 2008.

HANDLEY, E. W. XOPOY in the *Plutus*. The Classical Quarterly, New Series, v. 3, no. 1/2, p. 55-61, jan.-abr., 1953. Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/637162>. Acesso em: 26 ago. 2008.

HENDERSON, Jeffrey. **Aristophanes**: Essays in Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. [Yale Classical Studies].

______. The *Dēmos* and the Comic Competition. In: WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (eds). **Nothing to Do with Dionysus?** Athenian Drama in its Social Context. Princeton: University Press, 1990.

______. (ed.) **Aristophanes***:* fragments. Text, notes, transl. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007. [Loeb Classical Library, no. 502].

HORACE. **Satires, Epistles and Ars Poetica***.* Introd. e trad. de Henry Rushton Fairclough. Cambridge, Massachutsetts: Harvard University Press, 1947. [1926] [Loeb Classical Library, no. 194].

HUBBARD, Thomas K. **The Mask of Comedy:** Aristophanes and the Intertextual Parabasis. Ítaca, Londres: Cornell University Press, 1991.

IRIGOIN, Jean. Prologue et parodos dans la comédie d'Áristophane (Acharniebs, Paix, Thesmophories) In: THIERCY, P; MENU, M. **Aristophane: la langue, la scène, la cité**. Actes du colloque de Toulouse. Levente Editori: Bari, 1994, p. 17-41.

JANKO, Richard. **Aristotle on Comedy**: Towards a Reconstruction of Poetics II. Londres: Duckworth, 2002. [1984]

KOSTER, W. J. W.et al. (eds). **Scholia in Aristophanem**. Groningen, 1960. *Apud* HENDERSON, Jeffrey. (ed.) **Aristophanes**: fragments. Text, notes, transl. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007. [Loeb Classical Library, no. 502].

KOWZAN, Tadeuz. **Sémiologie du Théâtre.** Domont: Armand Colin, 2005 [1992].

______. Os signos no Teatro: Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org.).

Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário.** São Paulo: Contexto, 2006.

MacDOWELL, Douglas M. **Aristophanes and Athens**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

MAIDMENT, K. J. The Later Comic Chorus. **The Classical Quartely**, v. 29, no. 1, jan. 1935. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/636982> Acesso em 28 nov. 2008. p. 1-24.

MAMOLAR SÁNCHEZ , Idoia. La técnica de esconder-se en la comedia de Aristófanes. **Epos**: Revista de filologia. n. 19, 2003 , p. 15-22. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1172887>.Acesso em: 06 ago. 2009.

MAZON, Paul. **Essai sur la composition des comédies d'Aristophanes.** Paris: Librairie Hachette, 1904.

McEVILLEY, T. Development in the Lyrics of Aristophanes. American Journal of Philology, Baltmore, v. 91, no. 3, 1970. p. 257-276.

McLEISH, Kenneth. **The Theatre of Aristophanes.** Londres: Thames and Hudson, 1980.

MURRAY, G. **Aristophanes**: a study. Oxford: Oxford University Press, 1933.

NESSELRATH, Heinz-Günther. Myth, Parody, and Comic Plots: The birth of the Gods and Middle Comedy. In: DOBROV, Gregory W. (ed). **Beyond Aristophanes:** Transition and Diversity in Greek Comedy. Monography Series/ American Philological Association, no. 38. Atlanta: Scholars Press, 1995.

______. The Polis of Athens in Middle Comedy. In: DOBROV, G. (ed.). **The City as comedy:** society and representation in athenian drama. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1998.

OLIVEIRA, Jane Kelly. **As funções do coro na comédia de Aristófanes.** 2009. 259 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

PADEL, Ruth. Making Space Speak. In: WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (eds). **Nothing to Do with Dionysus?**Athenian Drama in its Social Context. Princeton: University Press, 1990.

PARKER, L. E. **The Songs of Aristophanes.** Oxford: Orford University Press, 1997.

PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2005 [1996].

______. **Dicionário de Teatro**. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1987].

PÉREZ CARTAGENA, Francisco Javier. *Χοροδιδασκαλία*: la dirección del coro en el drama ático. In: CALDERÓN, E.; MORALES, A.; VALVERDE, M. (eds). ***KOINÒS LÓGOS***. Homenaje ao Professor José García López. Murcia: 2006. p. 785-794.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace. **Dithyramb, Tragedy and Comedy.** Oxford: Oxford University Press, 1927.

POMPEU, A. M. C. **Aristófanes e Platão**: justiça na cidade. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Letras, Universidade do Estado de São Paulo (USP), São Paulo, 2004.

RAVEN, D.S. **Greek Metre:** an introduction. Londres: faber and Faber, 1968 [1962].

RECKFORD, Kenneth. **Aristophanes' Old-and-New Comedy:** Six Essays in Perspective. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

REVERMANN, Martin. **Comic Business:** Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ROSEN, Ralph M. Plato Comicus and the Evolution of Greek Comedy. In: DOBROV, Gregory W. (ed). **Beyond Aristophanes:** Transition and Diversity in Greek Comedy. Monography Series/ American Philological Association, no. 38. Atlanta: Scholars Press, 1995. p. 119-137.

ROTHWELL Jr., Kenneth S. The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy. In: DOBROV, Gregory W. (ed). **Beyond Aristophanes:** Transition and Diversity in Greek Comedy. Monography Series/ American Philological Association, no. 38. Atlanta: Scholars Press, 1995.

RUSSO, Carlo Ferdinando. **Aristophanes:** an author for the stage. Trad. Kevin Wren. Londres, Nova York: Routledge, 1994 [1962].

RUTHERFORD, William Gunion. (ed.) **Scholia Aristophanica:** Being such Comments Adscript to Text of Aristophanes as Have Been Preserved in the Codex Ravennas V2. Nova York: Macmillan and Co., 1896. v. II

SAÏD, Suzanne. The *Assemblywomen*: Women, Economy and Politics. In: SEGAL, Erich (ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Nova York: Oxford University Press, 1996. p. 282-313.

SÁNCHEZ GARCÍA, María Jesús. La Categoria Teatral del Spacio in Aristofanes: los prólogos como ejemplos. **Estudios Griegos e Indoeuropeos.** no.16, 2006, p.127-137.

SEGAL, Erich (ed.). **Oxford Readings in Aristophanes.** Nova York: Oxford University Press, 1996.

______. The *Physis* of Comedy. In: **______** (ed.). **Oxford Readings in Aristophanes.** Nova York: Oxford University Press, 1996. p. 1-8.

SIFAKIS, G. M. The Structure of Aristophanic Comedy. **The Journal of Helllenic Studies.** v. 112. 1992. p. 123-142. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=00754269%281992%29112%3C123%3ATSOAC%3E2.0.CO%3B2-T>. Acesso em 27 abr. 2007.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. **Crítica do teatro na comédia**. Coimbra: Instituto

Nacional de Investigação Científica. Centro de Estudos Clássicos de Humanística da Universidade de Coimbra, 1987.

____. **Ensaios sobre Aristófanes.** Lisboa: Cotovia, 2007.

SLATER, Niall. **Spectator Poetics:** Metatheatre and Performance in Aristophanes. Filadélfia: Pensylvania University Press, 2002.

______. The Fabrication of Comic Illusion. In: DOBROV, Gregory W. (ed). **Beyond Aristophanes**: Transition and Diversity in Greek Comedy. Monography Series/ American Philological Association, no. 38. Atlanta: Scholars Press, 1995, p. 29-45.

______. The Idea of the Actor. In: WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (eds). **Nothing to Do with Dionysus?** Athenian Drama in its Social Context. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 385-395.

SOMMERSTEIN, Allan H. Aristophanes and the Demon Poverty. In: SEGAL, Erich (ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Nova York: Oxford University Press, 1996.

______. **Greek Drama and Dramatists.** Londres: Routledge, 2002 [2000].

STONE, Laura. **Costume in Aristophanic Poetry.** New Hampshire: Ayer Company Publishers, 1980.

TAPLIN, Oliver. **Greek Tragedy in Action.** Londres : Methuen & Co, 1978.

THIERCY, Pascal. **Aristophane***:* fiction et dramaturgie. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Trad.: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1978].

USSHER, Robert Glenn. The Staging of *Ecclesiazusae*. In: NEWIGER, Hans-Joachim (ed.). **Aristophanes und die alte Komödie**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchsellschaft, 1975.

VAN GENNEP, Arnold. **The Rites of Passage.** Trad. Monika B.Vizedom e Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

WEBSTER, T. B.L. Chronological Notes on Middle Comedy. **The Classical Quarterly**, New Series, Vol. 2, n. 1/2, jan.-abr., 1952, p. 13-26. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/636855>.

______. **The Greek Chorus.** Londres: Methuen, 1970.

WEST, Martin. **Greek Metre.** Oxford: Oxford University Press, 1982.

WHITMAN, Cedric. **Aristophanes and the Comic Hero.** Cambridge, Toronto: Harvard University Press, 1964. [Martin Classical Lectures XIX]

WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (eds). **Nothing to Do with Dionysus?** Athenian Drama in its Social Context. Princeton: University Press, 1990.

WILLI, Andreas. **The Languages of Aristophanes:** Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek. Oxford: Oxford University Press, 2007 [2003].

WILSON, N. G. **Aristophanea**: Studies on the Text of Aristophanes. NovaYork: Oxford University Press, 2007.

ZIMMERMANN, Bernhard. The *Parodoi* of the Aristophanic Comedies. In: SEGAL, Erich (ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Nova York: Oxford University Press, 1996. p. 182-193.